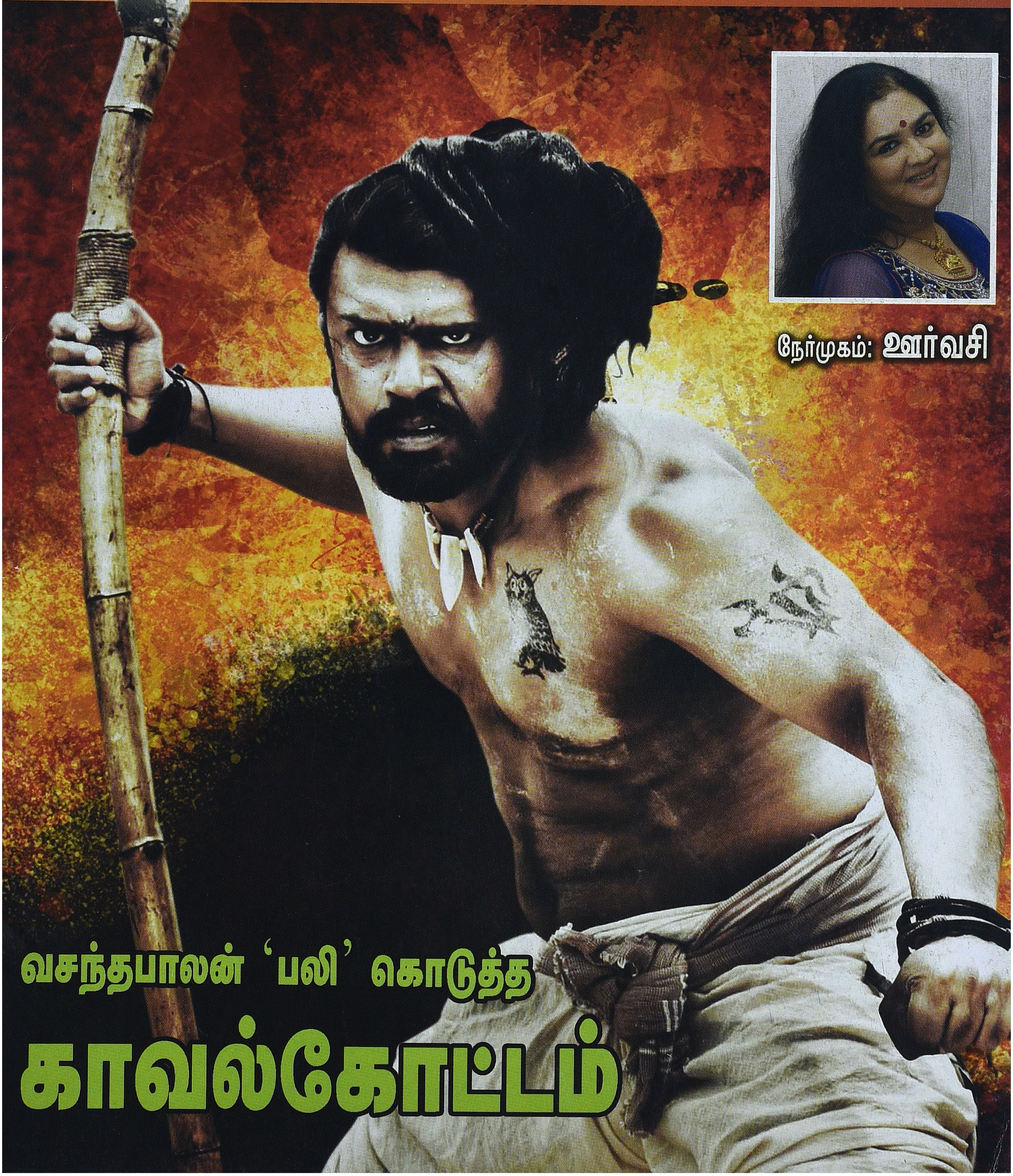
# காட்சிப்பிழை திரை

இதழ்: 14 ரூ.20 ஏப்ரல் 2012 தமிழ்த் திரைப்பட ஆய்விதழ்



நேர்முகம்: ஊர்வசி

வசந்தபாலன் 'பலி' கொடுத்த

## காவல்கோட்டம்

# "SURYA has made me become a great unstoppable force."

**TRANSFORMING LIVES - SHAPING THE FUTURE**

- Dedicated academicians
- Excellent study environment
- Industry oriented education & training
- Strategic tie-ups with industry leaders
- State-of-art lab facilities
- Elite auditorium with online learning facilities
- Homely hostel facilities
- Sport facilities - Tennis/ Basket Ball/ Billiards/ Snooker
- Language, communication and personality development
- Result oriented placement cell/ campus recruitment.

**Courses Offered:**

- B.E - Electrical and Electronics Engineering
- B.E - Electronics and Communication
- B.E - Computer and Engineering
- B.E - Mechanical Engineering
- B.E - Civil Engineering
- B.E - Automobile Engineering
- B.E - Aeronautical Engineering
- Masters of Business Administration

SURYA
*Future begins here*

## SURYA SCHOOL OF ENGINEERING & TECHNOLOGY

GST Road. Vikiravandi - 605 652, Villupuram District.
Phone: 04146 - 226 303 | e-mail: scet08@gmail.com
Approved by All India Council for Technical Education (AICTE), New Delhi.
Affiliated to Anna University, Chennai.

**VISIT:** www.scet.org.in **CALL:** 04146 - 233139/140

**ADMINISTRATIVE OFFICE**
668, Nehruji Road, Villupuram 605602.
Phone: 04146 - 226 303

**TRUST OFFICE**
20-L/GD Ramaniyam Towers,
Greenways Road, R.A. Puram, Chennai - 28.
Phone: 044 - 4206 7663

www.sarojads.com

# காட்சிப்பிழை

தமிழ்திரைப்பட ஆய்விதழ்

இதழ்: 14 ஏப்ரல் 2012

ஆசிரியர்
வீ.எம்.எஸ்.சுபகுணராஜன்

இணை ஆசிரியர்
ராஜன் குறை

துணை ஆசிரியர்
வசந்தகுமாரன்
உறங்காப்புலி

ஆசிரியர் குழு
மதுரை பாபு
மோனிகா
சுந்தர் காளி
முகமது சஃபி

ஒருங்கிணைப்பு மேலாளர்
ஸ்ரீகுமார்

ஆலோசனைக்குழு
தியோடர் பாஸ்கரன்
தேவேந்திர பூபதி
வெங்கடேஷ் சக்கரவர்த்தி
ஸ்டீபன் ஹியூஸ்
எம்.எஸ்.எஸ்.பாண்டியன்

சந்தா விபரம்

| | உள்நாடு | வெளிநாடு |
|---|---|---|
| ஆண்டு சந்தா | ரூ.200 | ரூ.1500 |
| ஆயுள் சந்தா | ரூ.5000 | ரூ.30000 |

kaacthippizhaithirai எனும் பெயருக்கு பணவிடை (DD) காசோலை (Drawn on Indian Bank, Mylapore, Chennai) மூலம் அனுப்பலாம்.

வெளியூர் காசோலைக்கு ரூ.25 சேர்ந்து அனுப்புக.

முகவரி:
மே/பா. ரியல் இம்பேக்ட் சொல்யூசன்ஸ்
12, மூன்றாவது தெரு, கிழக்கு அபிராமபுரம்,
மைலாப்பூர், சென்னை 600 004.
தொலைபேசி: 044 24984433 / 73589 51769
அலைபேசி: 9944583282
மின்னஞ்சல்: kaacthippizhai@gmail.com
வலைதளம்: www.kaacthippizhai.com

## உள்ளே...

விமர்சனம்: சுபகுணராஜன் 3
வசந்தபாலன் 'பலி'கொடுத்த காவல்கோட்டம்

கட்டுரை: ராஜன் குறை 9
அரவான்: ஒரு திரைக்கதையின் தற்கொலை

நேர்முகம்: சுபகுணராஜன்-ஷங்கர்ராமசுப்ரமணியன் 13
நகைச்சுவையைத் தேர்ந்தெடுத்தேன் ஊர்வசி

தெல்யூஸின் சினிமா தத்துவமும்
தமிழ் சினிமா வரலாறும்: ராஜன் குறை 24
ஹரிதாஸ்: மீட்சியைத் தேடியலையும் வெளிகள்

சுவரொட்டி: கலாப்ரியா 30
மலர்ந்தும் மலராத...

கட்டுரை: நந்தகோபால் 35
என்கவுன்டர் திரைப்படங்கள்

நிழல்முற்றம்: பெருமாள்முருகன் 41
சில நினைவுகள் - 13

மறைந்து போன தடங்கள்: வசந்தகுமாரன் 46
முதுமையை பற்றி ஒரு கலைச்சித்திரம்

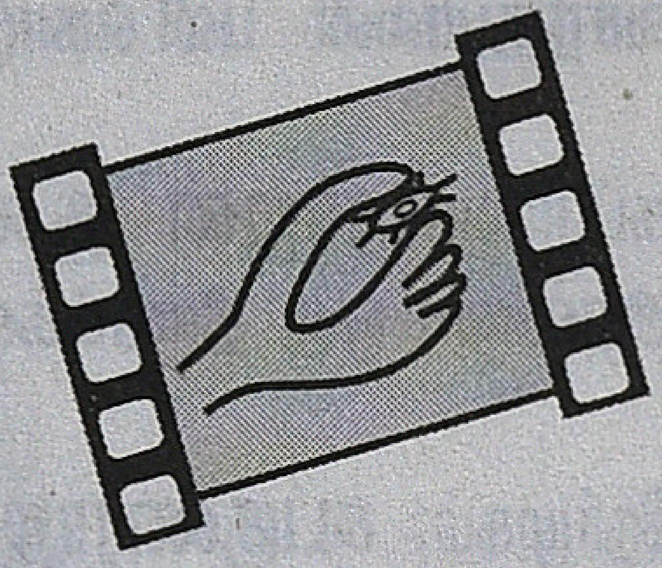
கட்டுரை: ரஞ்சித் 51
சென்னை ஸ்டார் தியேட்டர் மூடுவிழா

தொடர்: அசோகமித்திரன் 53
பத்திரிகைகளில் சினிமா
சினிமாப் பத்திரிகைகள்

கட்டுரை: ஷங்கர் 56
கர்ணன் இப்போது எப்படியிருக்கிறார்?

அறிமுகம்: மகுடேசுவரன் 58
தமிழ்த் திரையின் மகத்தான பாடல்கள்
மலர்ந்து மணம் வீசும் மாமலர்

திரை: பெரு.துளசிபழனிவேல் 62
முன்னணிப் படங்களும் பின்னணிக் கதைகளும்



காட்சிப்பிழை திரையின் இதழ் வடிவில் ஒரு மாற்றம் செய்யப்பட்டுள்ளது. நேர்த்தி கருதியும், பொருளாதரக் காரணங்களுக்காகவும் இந்த மாற்றம். 'மாற்றங்கள்' இயல்பாக உருவாக்கும் அதிருப்தியின் நிழலை உள்ளடக்கம் நேர் செய்துவிடும் என உறுதியாக நம்பலாம். இந்தமாத நேர்முகம் தமிழ்த்திரையின் வித்தியாசமான 'நாயகி' ஊர்வசி அவர்களுடன். திரைப்படங்களில் பெண்ணின் இருப்பு குறித்து விரிவாகப் பேசியிருக்கும் அவரது கருத்துகள் வரவேற்புற்குரியவை. காட்சிப்பிழையின் பக்கங்களில் பெண் திரைப் படைப்பாளிகளின் அனுபவங்கள் தொடர்ந்து பதிவாகும் என்பதற்கான முன்னொட்டம் இது. ராஜன் குறை அவர்களின் கட்டுரை தெல்யூஸ் சிந்தனைகளை அறிமுகம் செய்து அதன்வழி தமிழ் சினிமாவின் 'வரலாற்றை' தொகுக்கிறது. கலாப்ரியாவின் கட்டுரை நினைவடுக்கின் இடுக்கிலிருந்து கிளர்ந்துவரும் 'காலத்தை' லயத்துடன் பதிவு செய்திருக்கிறது. அசோகமித்ரன் அவரது பாணியில் சினிமாபற்றிய தீவிர 'எழுத்தை' செய்துள்ள பகடி 'நேற்றின்' சுவடுகளை கோடி காட்டுகிறது. ஆனாலும் காட்சிப் பிழையின் பக்கங்கள் அனுபவ வரலாற்றுக்கு கொடுக்கும் முன்னுரிமை இதனை ஈடுசெய்ய முயலும். 'மக்கள் வரலாற்று சினிமா' என்ற அடையுடன் திரை வெளிக்கு வந்த 'அரவான்' எப்படி இவ்வித முயற்சிகளை முறியடிப்பதாக முடிந்தது என்பதுதான் சோகம். காட்சிப்பிழை தீவிரமாக இடையீடு செய்ய வேண்டிய தருணமாக இதைக் கருதுகிறோம். 'முயற்சி' என்ற அளவில் இது வரவேற்கப்பட வேண்டியதுதான் என்ற குரல்கள், தமிழ் சினிமாவின் காத்திரமான வளர்ச்சிக்கு நீதி செய்வதாகாது. இறுதியில் வெறும்' நாயக' சினிமாகவாக மட்டும் நீர்த்துபோன 'முயற்சி' சிலாக்கியமானதன்று.

மறுவெளியீடு கண்டிருக்கும் 'கர்ணன் எப்படி இருக்கிறார்' என்ற கட்டுரை சிவாஜியின் மிகைநடிப்பு இன்று என்னவாகப் பார்க்கப் படக்கூடும் எனப் பரிசீலிக்கிறது. குழந்தைக்கு படம் நன்றாகத் தான் இருந்தது என்பது கவனிக்கப்பட வேண்டியது. நந்தகோபாலின் 'என்கவுண்டர்' நம்பிக்கைக்குரிய புதியவர்களின் வரவு காட்சிப்பிழைக்கு உரம் சேர்ப்பதாகும்.

விமர்சனம்

சுபகுணராஜன்

# வசந்தபாலன் 'பலி' கொடுத்த காவல்கோட்டம்

'காட்சிப்படும் வரலாறு: தமிழ் சினிமாவில் பதிவாகும் கடந்த காலம்' எனும் கடந்த மார்ச்,2011 காட்சிப்பிழை இதழில் தமிழ்/இந்திய கலாச்சாரங்களின் 'பாரம் பர்யத்துக்கும்' (HERITAGE) மேற்கத்திய/ஐரோப்பிய சிந்தனை மரபின் கொடையான 'வரலாற்றுக்கும்' (HISTORY) உள்ள அடிப்படை வேறுபாடுகளாக சில சிந்தனைகளைப் பதிவு செய்திருந்தேன். 'பாரம்பர்யம்' என்பது உலகியல் வாழ்விற்கான 'இருத்தல்' (BEING) சார்ந்த சாத்தியங் களை வழங்குவது. வாழ்வின் போக்கில் பகிர்ந்து கொள்ளப்படும் மற்றும் அர்த்தம் கொள்ளும் நெகிழ்வுத் தன்மை கொண்டது. நிரூபணங்கள் தேவையற்றது. திட்டவட்டமான வரையறைகள் இல்லாதது: நவீன வரலாற்றுணர்வு என்பது கட்புலம் (SEEING) சார்ந்தது. அறிதலை முதன்மைப் படுத்துவ்து. திட்டவட்டமான வரையறைகளும், விளக்கங்களும் கொண்டது. எனவேதான் சேர, சோழ, பாண்டிய மன்னர்களின் வரலாற்றுச் சின்னங்கள் அரிதான தமிழ்வெளியில் அக்மார்க் ஹாலிவுட் தரத்திலான வரலாற்று சினிமாக்கள் உருவாக்குவதில் பெரும் சவால்களை எதிர்கொள்ள வேண்டியிருக்கிறது விளைவாக 'கற்பிதமான வரலாற்று' சினிமாக்கள் புனைவான தேசியத் தையும் (இந்திய தேசியம்) அதற்கெதிரான உபதேசியங்களையும் (திராவிடம்) முனைப்பாக முன் மொழிந்தன. இந்த நம்பகத் தன்மையுள்ள, ஆதாரப்பூர்வமான வரலாற்று நிகழ்வுகளை அடிப்படையாகக் கொண்ட சினிமாவுக்கான சவாலை எளிதாகக் கடந்துவிடும் வாய்ப்பு கொண்டது 'மக்கள் வரலாற்று(?)' சினிமா. இன வரைவியல் (ETHNOGRAPHY) பதிவுகள் 'காலத்தை' அதன் 'நினைவுகளாக' பொதிந்து வைத்திருக்கிறது. இங்கு பதிவாகும் காலம் அதன் நிருபணமாக முன் வைப்பது கலாச்சார அடையாளங்களை அடையாளங்களாக (சின்னங்களாக) நம்முன் விரிவது அச்சமூகங்களின் தனித்துவமான நம்பிக்கைகளும், சடங்குகளும், அது தொடர் பிலான வாய்மொழிக் கதைகளுமே.' மக்கள் வரலாறு' மாண்புகளைப் புறந்தள்ளி, எளிமையில்

தன்னை நிறுவும்... புனைவுகளின் அபூர்வமான நொடியில் வாழ்வின் தரிசனம் பிரசன்னமாகும். 'பாரம்பர்யம்' வரலாற்றை கடந்துவிடும் தருணமது. அழியாச் சுவடுகளுடன் வாழும் மதராச பட்டணத்தையே 'வரலாறு' ஆக்க முடியாத தமிழ்ச் சூழலில் 'அரவான்' குறித்த அறிவிப்பு மிகுந்த உற்சாகத்தையும், நம்பிக்கையையும் உருவாக்கியது. ஆயிரம் பக்க 'காவல் கோட்டத்தில்' எந்தப் பகுதி படமாகப் போகிறது என்ற பரபரப்பும் தொற்றிக் கொண்டது. தமிழ் திரை உலகம் அதன் உன்னதமான தருணத்தை அடையப்போவதான சமிக்ஞைகள் தெரிந்தன. இனி 'காவல் கோட்டம்'...

காவல் கோட்டம் நாவலின் பிற்பகுதி எட்டு நாட்டு பிறமலைக் கள்ளர்களின் வாழ்வு குறித்த இனவரைவியல் ஆய்வுத்தரவுகளின் அடிப்படையிலானது. ஒரு பழங்குடிச் சமூகமான பிறமலைக் கள்ளர்களின் வாழ்வில் ஏதோ ஒரு 'வேறுபாடு' தொடர்ந்து இனவரைவியலாளர்களை ஈர்த்த வண்ணம் இருந்திருக்கிறது.

எட்கார் தர்ஸ்டன் முதல் ஆனந்தபாண்டியன் வரை பலரது ஆய்வுப் பொருளாகியிருக்கிறது கள்ளர்களின் வாழ்வு. இனவரைவியல் கோட்பாடுகளைக் கட்டமைத்தவராகக் கருதப்படும் லூயி டூமா எனும் பிரெஞ்ச் அறிஞர் தென்னிந்திய சாதிய உட்கிளை 'பிறமலைக் கள்ளர்' என்ற வரிவான ஆவண நூல் ஒன்றையே உருவாக்கியிருக்கிறார். ஒரு சமூகம் இன வரைவியல் ஆய்வுக்கானதாக தேர்வாவதே அதன் பிரத்யேகமான வாழ்க்கை முறையின் அடிப்படையிலேயே. ஏறத்தாழ தாழ்த்தப்பட்ட மக்களின் நிலையை ஒட்டியே வாழ்ந்திருந்த கள்ளர்களை அவர்களது 'களவே' வேறுபடுத்தியது. எந்தச் சமூகத்திற்கும் 'களவு' மட்டுமே வாழ்க்கைத் தேர்வாக இருக்க முடியாது என்பது புரிந்து கொள்ளக்கூடிய ஒன்றுதான்.

தங்களின் இந்த நிலைக்கான காரணங்களை, அனைத்துச் சமூகங்களும் கொண்டிருப்பது போன்றே, பல விதமான வாய்மொழிக் கதைகளின் வழி பேசிக்கொண்டிருந்தது கள்ளர் சமூகம். தங்களைப் போர்த்தொழில் செய்தவர்களாகவும், காவல்காரர்களாகவும் அடையாளப் படுத்திக்கொள்ளும் அக்கறை சார்ந்தது அவர்களது வரலாறு. காவல் மறுக்கப்படும்போது நிகழ்த்திய 'களவு' சாகசங்களும் வாய்மொழி வரலாற்றின் பகுதியாக இருக்கின்றன. இப்படியான வாய்மொழி வரலாற்று இனவரைவியல் ஆய்வுத் தரவுகளைத் தொகுத்த படைப்பே 'காவல் கோட்டம்'.

'காவல் கோட்டம்' ஒரு நாவலா, இல்லையா என்ற விவாதம் நம் தற்போதைய அக்கறை சார்ந்ததன்று. வாய்மொழிக் கதைகளை, ஒரு புனைவான ஊர் ஒன்றை உருவாக்கி, அதன் கதையாகச் சொல்லத் தொடங்கி, பிறமலைக் கள்ளர் வாழ்வுத் தருணங்கள் பெரும்பான்மையான வற்றைத் தொகுத்திருப்பார் சு. வெங்கடேசன். 'தாதனூரில்' தொடங்கிக் கம்பம் பள்ளத்தாக்குக்கு 'பஞ்சம் பிழைக்கப்போனது வரை' நீளும் விவரணைகளில், இனவரை வியலாளர்களின் ஆய்வுத்தரவுகளை ஆங்காங்கு தூவிச் செல்வார். ஆனாலும் 'காவல் கோட்டம்' மக்கள் வரலாற்று சினிமா நூற்றுக்கணக்கானவை எடுப்பதற்கான சாத்தியத்தைக் கொண்டது. ஆயிரத்திற்கும் மேலான பக்கங்களைக் கொண்ட நாவலின் 41வது பகுதியில் உள்ள ஒரு கிளைக் கதையை மட்டும் உருவி எடுத்துள்ளார் வசந்தபாலன். இது முற்றிலும் படைப்பாளியின் சுதந்திரம் சார்ந்தது. ஓரளவில் பாராட்டப்பட வேண்டிய ஒன்றும்கூட.

ஆனால் அவரது தேர்வு நிறுவப்பட்ட வணிக தமிழ் சினிமா சாத்தியங்கள் சார்ந்து மட்டுமே செயல்பட்டிருப்பதுதான் அனர்த்தம். அவர் உருவி எடுத்த கதை தேர்வுச் சாமர்த்தியத்தை அவரே 'கூடுதல் கதை'யின் வழி கொன்றழித்து விட்டிருக்கிறார். மக்கள் வரலாற்று சினிமா எடுப்பதாக நினைத்துக் கொண்டு, ஒரு நாலாந்தர நாயக பாவ சினிமாவை உருவாக்கி விட்டிருக்கிறார் வசந்தபாலன். அந்தப் போக்கில் இனவரைவியல் அடையாளங்களை முற்றிலுமாக அழித்தும் விட்டிருக்கிறார். அவருக்குத் தேவை கள்ளர்களின் களவு சாகசமும், மூர்க்கமான பழிவாங்கல் படலமும் மட்டுமே. இதன் விளைவு அரவான், மக்கள் வரலாற்று சினிமா என்ற பொருத்த மற்ற அடையோடு சிலாகிக்கப்பட்டு, நம்முன் திரையில் விரிகிறது.

திரைக்கதையில் இருக்கும் அதலபாதாள ஓட்டைகளை ராஜன் குறை அவர்களின் கட்டுரை விவரிப்பதால், நான் அதைத் தவிர்த்து

இயக்குநர், அழித்துவிட்டிருக்கும் இனவரைவியல் அடையாளங்களை மட்டும் பட்டியலிட விரும்புகிறேன். 'காவல் கோட்டம்' பதிவு செய்திருக்கும் தரவுகளை, ஒரே திரைப்படமாக உருவாக்க, ஒரு மாபெரும் கலைஞனுக்கு மட்டுமே சாத்தியமாகக்கூடும். வசந்தபாலனின் குழப்பங்களால் அது இனி ஒருபோதும் நிகழப் போவதில்லை என்பதுதான் இப்போதைய அயர்ச்சி. அதன் ஜீவன் கொல்லப்பட்டுவிட்டது என்ற தவிப்புதான் மேலோங்குகிறது. அந்த வன்முறையை உடனிருந்து சு. வெங்கடேசனும், நிகழ்த்தி இருப்பதுதான் அபத்தத்தின் உச்சம். வழக்கமாக சாதிச் சங்கங்கள் தங்கள் சாதி குறித்து காண்பிக்கப்படும் சில 'புரட்டு' களை பூதக்கண்ணாடி வைத்துக் கண்டுபிடித்துக் குரலெழுப்புவார்கள். சாதிக் கள்ளர்களுக்கு இந்த சினிமா குறித்து எந்த ஆட்சேபமும் இருக்காது என்பதை உறுதியாகச் சொல்லலாம். அரவானும் வழக்கமான தமிழ் சினிமாவில் அவர்கள் சமூகம் சித்தரிக்கப்படுவது போலவே வெறும் வன்முறையாளர்களாகவும், தங்கள் களவுப் பெருமிதங்களில் மிதப்பவர்களாகவுமே பதிவு செய்திருக்கிறது. இது அவர்களுக்குப் பழக்கப் பட்டுப்போனதும், ஓரளவில் உவப்பானதுமான அடையாளம் தான்.

இனவரைவியல் அடையாளங்களை அழித்ததை இதைச் சொல்லியே நியாயப்படுத்தும் முயற்சியையும் வசந்தபாலன் குழு செய்யலாம். ஆனால் தமிழில் ஒரு மக்கள் வரலாற்று சினிமாவுக்கான சாத்தியம் அழிக்கப்பட்டதில் உள்ளபடியே இழப்பைச் சந்திப்பவன், தமிழ் சினிமாவை நேசிக்கும் எளிய பார்வையாளன் மட்டுமே. இனி 'அரவான்'.

பெரியார் சிந்தனைகளின் வெளிச்சமின்றி இன்றைய புரிதல்கள் பலவற்றுக்கு வாய்ப்பே இல்லை என்ற கடப்பாட்டை பதிவு செய்துவிட்டு, அவரது கவனம் தப்பிய தமிழ் வாழ்வுச் சூழலை பேசுவது பொருத்தமாயிருக்கும். பிராமணியம் கட்டமைத்ததான இந்து தேசியத்தை முற்றிலுமாகப் புறக்கணிக்கும் யத்தனத்தில் பெரியார் கண்களுக்குத் தப்பியது, கள்ளர்கள் உள்ளிட்ட அடிநிலை தமிழ் சாதிகளின் வாழ்வு. குறிப்பாகப் பெண் விடுதலை குறித்த அவரது ஆக முற்போக்கான சிந்தனைப் பதிவுகள் அடிநிலைத் தமிழ்ச்சாதிகளின் வாழ்வுத் தருணத்தை முன் உதாரணங்களாக வைக்கத் தவறியது. 'அறுத்துக் கட்டும்' சாதிகள் என்று அடையாளப்படுத்தப்பட்ட தமிழ்ச் சாதிகள் மிகப் பல. அவற்றில் ஒன்று பிறமலைக்கள்ளர் சாதி. முழுமையான பாலியல் சுதந்திரம் பெற்ற பெண்கள் என்று கள்ளர் சாதிப் பெண்களைச் சொல்ல முடியாதெனினும், தீர்த்துக் கட்டுதலும் (விவாகரத்து / மறுமணம்), விதவை மறுமணமும் இயல்பாக இருந்த சாதிகளில் ஒன்று அது. பெண்ணின் பாலியல் தேர்வு சாதி மீறலாக இல்லாதவரை அது அனுமதிக்கப்பட்ட ஒன்றே. வெகுவேகமாக சாதி இந்துக்களாகிவரும் கள்ளர் சாதியின் 'நேற்றைய பெண்ணின்' சுதந்திரம் பதிவு செய்யப்பட்டு, கொண்டாடப்பட வேண்டிய ஒன்று. 'காவல் கோட்டம்' அதைச் செய்திருந்தது.

கொம்பூதியின் (பசுபதி) தங்கை, மனம் 'ஒப்பாத' மாமன் மகனுடனான திருமணத்தை உதறிவிட்டு, சின்னானுடன் 'சேர்ந்து' கொள்வாள், அதுவும் ஊர் அறிய. இந்தப் பகுதியை எழுதியதற்காக எந்தக் கள்ளனும் சு. வெங்கடேசனைக் கண்டனம் செய்யாத போது, திரைப்படம் ஏன் அதைத் தவிர்க்க வேண்டும்? இங்குதான் வசந்தபாலன் அவர்களின் கூடுதல் கதை வேலை செய்கிறது. அவர் 'மஞ்சள் தாலி' என்ற ஒன்றே இல்லாத கள்ளர் சாதிப் பெண்ணுக்கு 'மங்கள நாண்' பூட்டி கௌரவிக்கிறார். கருகமணி 'சரடு'களுடன் வாழ்ந்த பெண்களுக்கு 'மஞ்சள் கிழங்கு' தாலி கட்டுகிறார்.

ஆதாரம் தேடுபவர்களுக்கு லூயி டூமோவின் நூலில் உள்ள 1948ஆம் எடுக்கப்பட்ட கள்ளர் சாதிப் பெண்களின் புகைப்படங்களே சாட்சி. கள்ளர் சாதிப் பெண்களின் 'இருமண' வாழ்வுச் சூழலை, அந்தச் சாதியிலேயே பிறந்த இயக்குனர் பாரதிராஜா போன்றவர்கள் திரைப்படமாக்கி இருபது ஆண்டுகள் கடந்த பிறகு, மக்கள் கலாச்சார சினிமா எடுப்பதாக பாவனை பண்ணும் திரைப்படம் அதை மறைப்பதன் நோக்க மென்ன? 'தமிழ்ப் பெண்ணின்' தகுதி வரன்முறை தாண்டி வாழ்ந்தோரை நெறிப்படுத்துகிறாரா வசந்தபாலன்? இதுதானே ஒரு கலாச்சார சமூகத் திற்கு செய்யப்படும் உச்சபட்ச அவமரியாதை. 'மேல் சாதி' விழுமியங்களை வெகுவேகமாக ஏற்று வரும் ஒரு சமூகத்தின் இயல்பான 'நேற்றை' அழிக்கும் நடவடிக்கை எந்தப் படைப்பு நேர்மை சார்ந்தது? இந்த அக்கறை 'மேல்சாதி' விழுமியங்களைப் பொதுமை யாக்கும் சாதி இந்து மனோபாவம்தானே. அன்னா ஹசாரேயைக் கொண்டாடும் தமிழ் சினிமா இயக்குனரிடம் வேறு என்ன எதிர்பார்க்க முடியும்.

களவையும், காவலையும் இரு வேறு ஊர்களுக்குப் பிரித்ததிலேயே இயக்குனரின் 'கூடுதல் கதை' வேலை செய்ய ஆரம்பித்து விடுகிறது. ஒரே ஊரிலிருந்து நான்கு கொத்துகள் களவுக்கும், நான்கு கொத்துகள் காவலுக்கும் செல்வதுதானே கள்ளர் வாழ்வின் நிதர்சனம். காவல் பிரதேசத்தை விரிக்க களவும், களவை முறியடித்து காவல் பெறுதலும் என்ற முரணிருமைகளில் சிக்குண்டது தானே கள்ளர் வாழ்வு. களவும், காவலும் பிறமலைக் கள்ளர் சாதியின் பிரத்யேக உரிமை மட்டுமே அல்ல என்பதை காவல் கோட்டம் பதிவு செய்திருக்கிறதே! மதுரையின் கிழக்கும், தெற்கும் மறவர்களின் களவு / காவல் செயல்பாடுகளின்

பிரதேசம் எனில் வடக்குப் பிரதேசம் வலையர்களுக்கும், மேலூர் கள்ளர்களுக்குமான களவு/காவல் பிரதேசம். இந்தப் பின்புலத்தில் களவு/காவல் ஆகியவற்றின் உள்முரண்களை பதிவு செய்திருக்கும் காவல் கோட்டம், முதன்முறையாக மதுரையில் திறக்கப்படும் காவல் நிலையத்திற்கு 'காவக்கூலி' கேட்கும் கள்ளன்தான், நவீன அரசு சார்ந்த காவல் முறைமைகளை (போலீஸ் அமைப்பு) அதிர்ச்சிக்குள்ளாக்கியவன்.

அதன் விளைவாகவே கள்ளர், மறவர், குறவர், வன்னியர் உள்ளிட்ட சாதியினர் பிரிட்டிஷ் அரசின் 'குற்றப்பரம்பரை' பட்டியலில் இடம் பிடிக்கின்றனர். மதுரையின் ஆட்சி அதிகாரத்தைப் பிடித்த அந்நிய அரசகர்களுக்கெதிரான கலகங்களாக இந்த வரலாற்றைப் படிக்க முடியும்.

பாண்டிய மன்னர்களின் வாரிசுகள் தமக்குள் நடத்திய உள்நாட்டுக் குழப்பப் போரில் ஒரு பிரிவுக்கு உதவ வந்த டெல்லி சுல்தானின் படைத் தளபதி மாலிக் காபூரைச் சுற்றியும் சுழல்கிறது கள்ளர்களின் வாய்மொழி வரலாறு. எனது சிய்யான்(அம்மாவின் அப்பன்) சொன்ன கதை. "மதுரையில துலுக்க ஆட்சி நடக்குது. நம்ம பயக விடாம மதுரய கொள்ளையடிச்சபடி இருக் காய்ங்க. ஒருநா நாகமலைல சைன்னியம் (படைவீடு) வைச்சு மாலிக் காபூர் கள்ள நாட்டுக்கு ஒரு தாக்கல் அனுப்புறான். 'கன்னம், களவெல்லாம் நிறுத்தனும். சமாதானமாப் போயிரலாம். அது விசயமாப் பேசறதுக்கு ஒங்க தலைவர் யாராச்சும் வாங்கன்னு'. மறுநா ஒரு கெழவன் மாலிக் காபூர் கிட்டப் போயி நிற்கிறான். ஆளு ரொம்ப வயசாளி. மாலிக் காபூர் விழுந்து விழுந்து சிரிக்கிறான். 'ஏ நீயா தலைவரு. ஒத்த ஆளா வந்திருக்கியே. ஒண்ணைய சிறை பிடிச்சுட்டா ஒன் சனமெல்லாம் என்னாகும்னு' சொல்லி சிரிக்கிறான். கெழவனும் சிரிக்கிறான். 'இங்காரு (இங்கே பார்) ஒனக்கு விசயந்த் தெரியாதா. யப்பா இப்பிடிக்கு நீ கூப்பிடறன்னதும், 'நான் போவேன் நீ போயேன்னு' ஒரே சண்டை. கடைசில ஓலை குலுக்கிப்போட்டதுல என் பேரு வந்திருச்சு. சரி நீயே போய்ட்டு வாப்பான்னு அனுப்பீட்டாங்க. 'அங்க தலைவன்னு யாருமில்ல. தடியெடுத்த வனெல்லா தண்டல்தான். என்னய கொண்டு பிட்டயின்ன இன்னும் 'பல ஆயிரம் பேர் இருக்காய்ங்க' என்றானாம் கிழவன். இப்புடி ஒரு பதில எதிர்பாக்காத மாலிக் காபூர், 'நாம சமாதானமாப் போயிருவம். தாயா பிள்ளையா இருந்துக்குவம். நம்ம ஒறவுக்கு சாட்சியா, நீங்க கவுருகடப்பு (சுன்னத்) பண்ணிடுங்க. பதிலா எங்க வீட்டுப் பொம்பளைய கருகமணி மாலை போட்டுக்கிடுவாக. நாங்களும் ஒங்கள சிய்யான்னு (அம்மா வழிப்பாட்டன்) கூப்பிடுறோம்னு' சொன்னனானாம்." இன வரைவியல் பதிவுகளில் மிக முக்கியமான பதிவு பெற வேண்டிய வாய்மொழிக் கதை இது. தனது இனக்கலப்பு அல்லது குழப்பமான சடங்கொன்று சார்ந்து (சுன்னத் உருவாகியிருக்கும் சாத்தியம் கொண்ட வாய்மொழி வரலாறு.

லூயி டூமா, தனது பிறமலைக் கள்ளர்கள் இனவரைவியல் நூலில், இந்தச் சடங்கு சார்ந்து இனக்கலப்பு சாத்தியங்களைப் பதிவு செய்திருப்பார். இந்த வாய்மொழிக் கதையைப் பதிவு செய்யாத நாவலாசிரியர் இனக்கலப்பு குறித்த பதிவுகளை 'ஏதோ ஒரு கிழவி சொல்லாமல் விட்டுவிட்ட ரகசியக் கதை' என்பது போன்ற தொனியில் சொல்லி யிருப்பார். பெண்ணின் பாலியல் சுதந்திரத்தையே பேசத் தயங்கும் இயக்குனரிடம் இனக்கலப்பு குறித்த பதிவுகளை எதிர்பார்க்க முடியாது. ஆனாலும் 'திருட்டுத்தனமாக' (கள்ளத்தனமாக அல்ல) மாத்தூர்க்காரன் கரிகாலனுக்கு ஒரு 'மூர்' (கறுப்பு இஸ்லாமியன் அடையாளத்தை கொடுத்துத் தன்னை திருப்தி செய்து கொண்டிருப்பார். மக்கள் கதை சொல்கிறேன் என்று புறப்படுபவர்களுக்கு ஒரு நெஞ்சுரம் வேண்டும். அச்சமுள்ளவர்கள் அவர்களுக்கேற்ற கதையைத் தேர்வு செய்வதே முறை. இன்றைய 'சாதீய / இந்துத்துவ' சூழலில் இப்படியான கதைக்களங்கள் மிக அரிதானவை.

அதனை ஒரு தேர்ந்த கலைஞனுக்கு விட்டு விட்டு நகர்ந்திருந்தால் நலமாயிருந்திருக்கும். இந்தப் புள்ளியில் சு. வெங்கடேசன் தன்னை எதற்காக இந்தப் படக்குழுவில் இணைத்துக் கொண்டார் என்ற கேள்வி தவிர்க்க முடியாதது. திரைக் கதையமைப்பில் அவரது பங்களிப்பென்ன? களவுக் காட்சி நான்கையும்ஒரு ரத்த ஈட்டுக் கதையை / பலி ஆள் கதையை கதாநாயகன் வில்லன் கதையாக மாற்றுவதற்கும் என்ன பங்களிப்பு தேவைப்பட்டிருக்கும்? ஜெயமோகனின் சிஷ்ய கோடியும், எஸ். ராமகிருஷ்ணனின் 'தத்துத்' தம்பியுமான வசந்தபாலனுக்கு 'அரவான்' என்ற படிமத்தின் மீது விழுந்த ஈர்ப்பு எவ்வளவு பெரிய விபரீதத்தில் முடிந்திருக்கிறது என்பதற்குச் சாட்சியே இந்தத் திரைப்படம்.

'ரத்த ஈடு' அது தொடர்பிலான பலி ஆள் ஒரு பழங்குடி சமூகத்தின் பண்பாட்டு(?) எச்சம். பலி ஆள் போரின் வெற்றிக்கான களபலி அல்ல. பலி ஆளை அரவான் என்று கூறும் படிமமும், அரவான் என்ற படிமத்தை பலி ஆள் வடிமாக்குவதும் இரண்டுக்கும் நீதி செய்ய வில்லை. திரைக்கதையில் இன்னொரு அபத்தம் வேறு. முப்பதாம் நாள் பலி ஆளுக்குப் பதிலாக சின்ன வீரம் பட்டிக்காரன் ஒருவன் பலியிடப்பட்ட பிறகு, எதற்காக மாத்தூர் 'கரிகாலன்'சின்னானைத் துரத்திப் பிடித்து கட்டி இழுத்து வரவேண்டும். மாத்தூரன் கணக்கு முடிந்துவிட்டது. இன்னொரு பலி கேட்கும் உரிமை மாத்தூருக்கு இல்லவே இல்லை.

இப்போதைய ரத்த ஈடு சின்னவீரம்பட்டி தனக்குள் தீர்த்துக்கொள்ளும் கணக்கு. காவல் கோட்டம் அப்படித்தானே கதை சொல்கிறது.

அதனை நாயக பாவ சாகசக் கதையாக்கிட முடியாது என்பதால் இந்த மாற்றமா? சின்னானுக்கு ஈடாக பலியானவனின் மகனுக்கு பதினெட்டு வயது என்று சிறு மாற்றம் செய்திருந்தால் இன்னொரு இளம் கதாநாயகனை உருவாக்கியிருக்கலாமே?

போதாக்குறைக்கு எஸ். ராமகிருஷ்ணனின் 'யாமம்' நாவலிலிருந்து அத்தர் வியாபாரி உருவப்பட்டு அரவானில் திணிக்கப்பட்டுள்ளான். கழுத்தறுக்கப்பட்டு சாகும் அத்தர் வியாபாரியின் சிதைக்கு அவனது மச்சான் (கரிகாலன்) கொள்ளி வைக்கிறான். 'கொள்ளி வைத்தல்' தமிழ் சமூக வாழ்வின் மிக உக்கிரமான தருணங்களில் ஒன்று. 'கொள்ளி' சொத்துரிமை சார்ந்தது. மறுக்கப்பட்ட 'கொள்ளி' உரிமைக்காக வெட்டிக்கொண்டு சாயும் சாத்தியம் எப்போதும் உண்டு. இதையெல்லாம் கவனத்தில் கொண்டால் திரைப்படம் எடுக்க முடியுமா? என்று கேள்வி எழுந்தால், நாலு டான்ஸ், நாலு சண்டை, காமெடி டிராக் என்று போய் விடுவதுதான் முறை.

'காவல் கோட்டம்' பதிமூன்றாம் நூற்றாண்டு தொடங்கி, பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதி வரையிலுமான கால வெளியில் வாழும் கள்ளர்களின் கதையைப் பேசுகிறது. அதில் ஏன் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டு காலப்பகுதி திரைப்படத்தின்கதை நிகழும் காலமாக தேர்வு செய்யப்பட்டது.

அதைவிட கதை நிகழும் களம் ஏன் 'தென் தமிழகம்' என்று அறிவிக்கப்படுகிறது. மதுரை என்ற பெருநகரம் குறித்த எந்தவித காட்சிப் படுத்தல்களும் இல்லாமல் எப்படி காவல் கோட்டம் கதைகளம் கையாளப்பட்டது. காவல் கோட்டம் தாதனூரின் வாழ்வுத் தருணங்களை ஏராளமாகப் பதிவு செய்திருக்க, இந்தக் கதைக் களம் ஏன் அவற்றை முற்றிலுமாக கைவிடப் பட்டிருக்கிறது. தாதனூரின் மனிதர்களை அவர்களின் அன்றாட வாழ்வுத் தருணங்களைப் புறந்தள்ளிவிட்டு காவல் கோட்டத்தின் சமண மலையையும், பாறைகளையும் மட்டும் கையகப்படுத்தியது தான். உயர்ந்த கலைச் செயல்பாடா? தாதனூர் கள்ளர்களின் 'பகலுறக்கம்' ஒரு அருமையான காட்சிப்படுத்தல் சாத்தியம் கொண்டதில்லையா? களவுக்குப் போகத் துடிக்கும் சிறுவர்களின் 'கள்ளி தாண்டல்' காட்சி சாத்தியமற்றதா என்ன?

வறுமையின் கொடுமையில் வயல் வெளிகளில் 'நெல் பூட்டு' சகக்கும் கள்ளர்களின் களவு ஏன் கைவிடப்பட்டது. ஊர் உலகமெல்லாம் தாதனூர் களவாணிகளைக் கண்டு அஞ்ச, உள்ளூரில் வெள்ளிப் பூண் போட்ட உலக்கையைக் குறவன் களவாடி விடுவது சுவாரஸ்யமற்றுப் போகுமா என்ன? இனவரைவியல் அடையாளங்களை ஒளித்ததைவிட, பொல்லாத செயல் அவர்களின் அன்றாட வாழ்வுத் தருணங் களைப் பதிவு செய்யாமல் விட்டது. கூட்டம் கூட்டமாகப் பாறைகளில் ஓடுவதும், பாடுவதும் தான் கள்ளர்களின் வாழ்வா? கள்ளர்களின் களவுச் செயல்பாடுகள் சினிமா சாகசமன்று.

களவுப் பூனையின் பாதம் கொண்டு நிகழ்த்தப்படும் ரகசியம். 'இரவு அதிராமல்' செல்பவனே களவின் வெற்றியை அடைவான். 'தும்மலை' கட்டுப்படுத்தச் சொல்லும் நெரயாளி ஏன் அவ்வளவு பூமி அதிர ஓட வேண்டும். சிக்காமல் தப்பிப்பதே கள்ளனின் சாகசம். தாக்குதல் அல்ல, தப்பிப்பதே கவனத் திற்குரிய ஒன்று. 'துப்பு' கேட்டல் என்பது திரைப்படத்தில் ஏதோ ஊருக்கு வழி கேட்பது போல நிகழ்த்தப்படுகிறது. பலதரப்பட்ட சாதிகளைச் சேர்ந்தவர்களும் 'துப்பு' சொல்வ துண்டு. களவின் வெகுமதியில் அவர்களுக்குப் பங்கும் உண்டு. 'துப்பு' கேட்பது மட்டுமன்று 'பார்ப்பதுவும்' தான். அதை மட்டுமே செய்யும் 'கொதுக்கள்' களவில் இறங்குவதில்லை. அவர்களின் வேலை 'மச்சம்' விட்டு போவதும், நேரிடையாக விவரம் சொல்வதும் மட்டும். ஆனால் ஒருபோதும் கள்ளர் இனப்பெண்கள் நேரடியாகக் களவில் பங்கெடுத்ததாக தரவுகள் எதுவும் இல்லை. கம்பளத்து நாயக்கர்களின்

வித்தையான குறி சொல்லுதலை மற்றவர்கள் கைவரப் பெறுதல் அவ்வளவு எளிதல்ல. அந்தக் குரலும், சொல்லாடல்களும், குறி கேட்பவர் களின் நம்பிக்கையைப் பெறுவதாக இருத்தல் வேண்டும். குறி கேட்பவரின் அந்தரங்கத்தில் ஊடுருவும் தேர்ச்சி பெறுதல் அத்தனை எளிதன்று. செட்டி நாட்டு 'உள் அறை' வரை அனுமதிக்கப்படும் வித்தை கொம்பூதியின் தங்கைக்குச் சாத்தியமில்லை என்பதே மெய்.

*1655*ஆம் ஆண்டிலேயே மதுரையை ஆண்ட திருமலை நாயக்க மன்னரால் தன்னாட்சிப் பிரதேசமாக அறிவிக்கப்பட்ட பூமி கள்ளர் பூமி. எட்டு நாடுகளையும், இருபத்தி நாலு உப கிராமங்களையும் கொண்ட சுதந்திர பூமி. தன்னாட்சி நாடுகளுக்கிடையேயான சர்ச்சை களைத் தீர்க்கும் உரிமை உரப்பனூர் திருமலை பின்னத் தேவனுக்கு. அதற்கு அடையாளமாக செப்புச் செம்பும், பாதக்குறடும், விரிப்பும் அவருக்குரியது.

கள்ளர் நாடுகளை நீதி பரிபாலனம் செய்யும் கடமைக்காக ஆண்டுக்கு முப்பது பொன், திருமலை மன்னர் பின்னத் தேவனுக்கு தருவார். பின்னத்தேவரின் 'விரிப்பிற்கு' நாடுகளும், அதில் உள்ள இன்னபிற சாதியினரும் செய்ய வேண்டிய 'முறைமைகளையும்' பட்டிய லிடுகிறது செப்புப்பட்டயம். எது 'முதல்நாடு' என்ற சர்ச்சை இன்றும் உயிர்ப்புடன் இருக்கும் பூமியது. அங்கே திருமலை மன்னனுக்கே அதிகாரம் இல்லை எனும் போது, எந்தப் பாளையக்காரனுக்கு கைகட்டி, வாய்பொத்தி நிற்பார்கள் கள்ளர்கள்? 'கூடுதல் கதை' அந்த அவமரியாதையைத் தானே நிகழ்த்திக் காட்டியிருக்கிறது. அதுவும் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில்.

பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் மதுரை நாயக்க மன்னர்களின் ஆட்சி முடிவை நோக்கிப் பயணப்படத் தொடங்கிவிட்டது. அந்த நூற்றாண்டின் இறுதியில்கிழக் கிந்தியக் கம்பெனியின் கையில் சிக்குண்டு விட்டது பாண்டி மண்டலம்.

அப்படியானால் கதையின் நிகழ்வு குறைந்த பட்சம் பதினாறாம் நூற்றாண்டிற்காவது முன்னகர்த்தப்பட்டிருக்க வேண்டும். ஆனால் பதினாறாம் நூற்றாண்டு என்றால் சவால்கள் அதிகம், கலை இயக்குனரின் சமாளிப்புகள் செல்லாமல் போகலாம். ரெடிமேட் செட்களான செட்டிநாட்டு வீடுகள் காலத்தால் பின் நகர்ந்துவிடும். அது பேராபத்தாயிற்றே. அதனால் தான் கதைக்களம் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டிற்கு வழுக்கி விட்டது. அதைவிடப் பெரும் சவால் மொழி.

சு.வெங்கடேசனுக்கும், எனக்குமே இன்றைய கள்ளர் பேச்சு வழக்கே கை வராமல் போகும் போது பதினாறாம் நூற்றாண்டு மொழி வழக்குக்கு எங்கே போவது. அதுதான் சிக்கல். அதனால்தான் 'தென் தமிழகம்'. சுமார் ஐம்பதாண்டுகளுக்கு முன்னரான கள்ளர் மொழி வழக்கே புரிந்து கொள்ளக் கடினமாக இருந்ததை நானறிவேன்.

சில உதாரணங்கள்: மொத்த ஒப்பலா = முழுவதுமாக ஒப்பவில்லை; மறுக்க = திரும்ப, சிவீர்ண்டு = சிகப்பாக; ஆன கஞ்சியில்ல = நல்ல உணவில்லை; கறி ஆணம் = கறிக்குழம்பு, எச்சுப் போச்சு = தீர்ந்து போய்விட்டது. வெஞ் சணம், மறுமாத்தம் = துவையல்.

தமிழின் முதல் மக்கள் வரலாற்றுச் சினிமா/ கலாச்சார சினிமா அரவான் என்ற டம்பங்கள் ஒருபோதும் செலவாணி ஆகாது. அது கலைக்குத் தன்னை முற்றிலுமாக ஒப்புக் கொடுத்த ஒரு மாபெரும் கலைஞனுக்காக இன்னும் காத்திருக்கிறது. ■

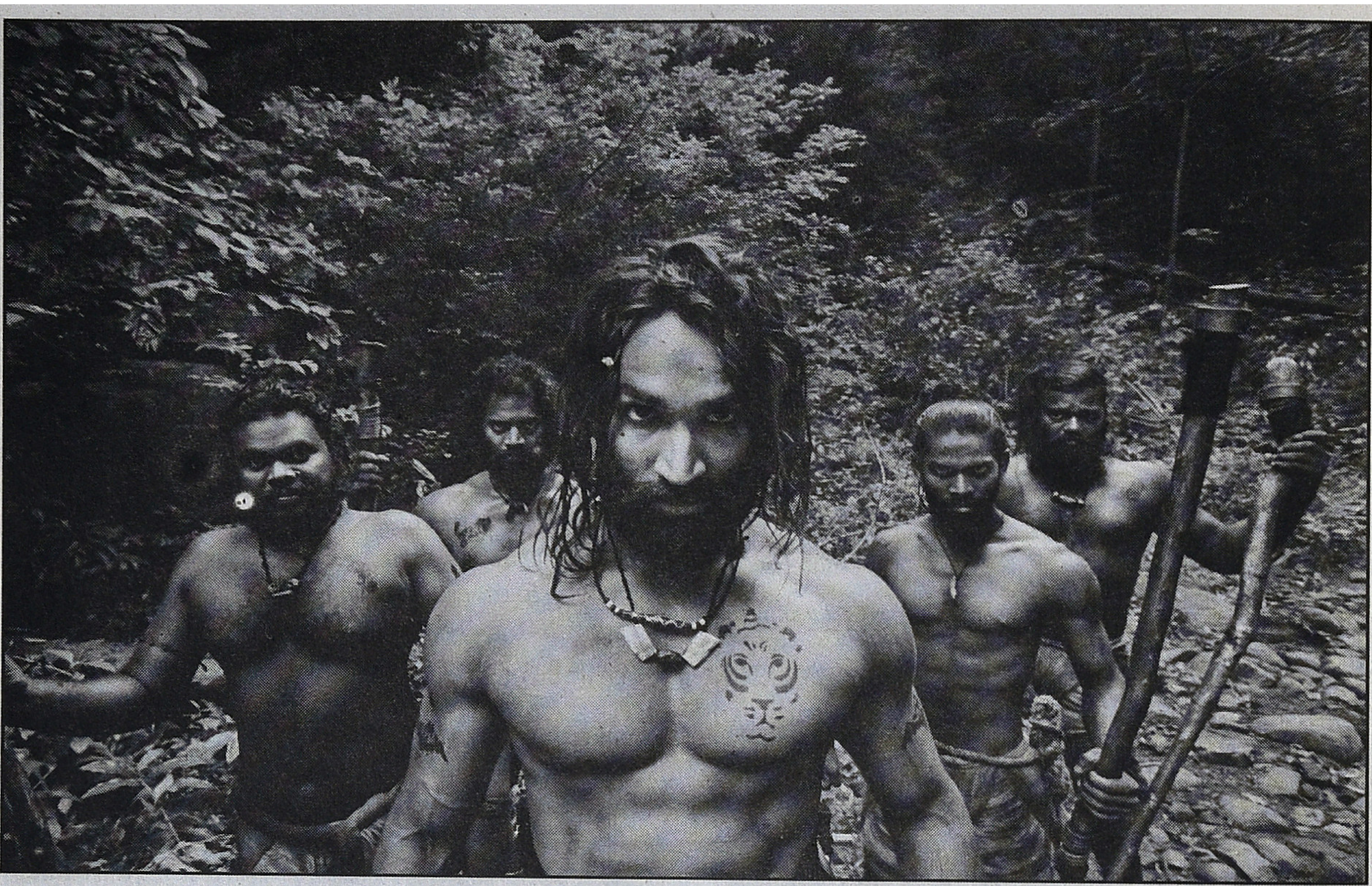
ராஜன் குறை

# அரவான்: ஒரு திரைக்கதையின் தற்கொலை

வசந்தபாலனின் இரண்டாவது, மூன்றாவது படங்கள் தமிழ்த் திரைப்பட வரலாற்றில் முக்கிய இடம்பெறக்கூடியவை. வெயில், அங்காடித் தெரு ஆகிய படங்களின் வெற்றிக்கு முக்கியக் காரணம் அவற்றின் திரைக்கதையில் இருந்த கச்சிதம். வழக்கமான கதாநாயக மையத்திலிருந்து திரைக்கதையை நகர்த்தி, எளிமையான பலவீனமான நபர்களை மையப் பாத்திரமாக்கி ஆனால் அவர்களின் காதல், அவர்களின் தார்மீக உணர்வுகளின் வெடிப்பு ஆகியவற்றின் மூலம் நாயக அந்தஸ்தைக் கொடுத்தும், காதலிக்கப்படும் பெண்களை பொம்மைகள் ஆக்காமல் அவர்களின் உணர்வுகளை உருவாக்கிய விதத்திலும் அபூர்வமான படங்கள். அதற்கு நேர்மாறாக பாத்திர உருவாக்கமும், திரைக்கதையும் சிதைக்கப்பட்டு குறைப்பிரசவமாக விளங்கும் படம் அரவான் என்பது வருத்தத்திற்குரிய உண்மை. இரண்டு படங்களுக்குக் கைகொடுத்த வசந்தபாலனின் தன்னிம்பிக்கை இந்தப் படத்தில் என்னவாயிற்று, அல்லது அதுதான் அளவுக்கு மிஞ்சிய சுய நிச்சயமாகத் திரிபுகொண்டதா என்றும் தெரியவில்லை.

நாவலில் இடம்பெற்றுள்ள கதைக்கு, நேர்த்தியாகத் திரைவடிவம் கொடுத்திருந்தாலே படம் சிறப்பாக இருந்திருக்கும் என்று தோன்றுவதை தவிர்க்க முடியவில்லை. இப்படி யோசித்துப் பார்ப்போம்: முதல் இருபது நிமிடம் ஒரு களவு, அடுத்த பத்து நிமிடம் ஊர் வாழ்வின் சமூக இயக்கம், கதாபாத்திரங்களின் அறிமுகம் போன்றவை; அடுத்து ஊரின் பெயரைச் சொல்லி துப்பு வாங்கும் ஒருவனைப் பற்றிய தகவல் – அவன் யார் என்ற ஆராய்ச்சி; அவனுடைய அபூர்வமான சில களவுகள் உட்பட அவனைத் தேடி அலைவதில் அடுத்த இருபது நிமிடம்; அவனை பொறி வைத்துப் பிடித்தல் – மோதல் அடுத்த இருபது நிமிடம், அவனுடன் நட்பாகி ஊருக்குக் கூட்டி வந்ததும் இடைவேளை (20+10+20+20+5).

ஊருக்கு வெளியே வாழ்ந்தும் மெல்ல, மெல்ல ஊரின் இதயத்தில் இடம் பிடிக்கும் அவனது சாகசங்கள் (ஒரு களவு), நட்பின் விரிவு, அவனைப்



பற்றிய சந்தேகங்கள், அனுமானங்கள், புதிர் ஆகியவற்றின் வெளிப்பாடுகள் ஒரு இருபது நிமிடம், அவனிடம் மனதைப் பறிகொடுக்கும் பெண், அவளை நேசிக்கும் இன்னொரு உள்ளூர்க்காரன் என்ற முக்கோணம் இருபது நிமிடம், அந்த உள்ளூர்க்காரனால் சவாலுக்கு ஆட்பட்டு குடி போதையில் அவன் யார் என்ற அடையாளம் வெளிப்படுவதும், அதன் பின்னாலுள்ள சோகம் நிறைந்த கதை ஃபிளாஷ் பேக் இருபது நிமிடம், விஷயம் வெளியில் கசிந்து அவனை அவனுடைய ஊர்க்காரர்கள் கூட்டிச்சென்று பலியிடுவதும் அவனது தாய்வழி கிராமம் கலங்குவதுமான கிளைமாக்ஸ் பதினைந்து நிமிடம் (20+20+20+15).

இந்தக் கால அளவுகள் கூடக்குறைய இருக்கலாம். இதற்குள் நகைச்சுவை, சாகசங்கள், பாத்திர வார்ப்புகளை மெருகேற்றுதல், காலத் தால் மாறுபட்ட அந்த சமூக அமைப்பின் விரிவு, அதன் வரலாறு ஆகியவை துலக்கம் பெற்றுப் படத்திற்கு சுவாரசியம் கூட்டியிருக்க முடியும். இத்திரைக்கதையின் ஒவ்வொரு நிமிடத்தையும் சுவாரசியமாக்கக் கூடிய ஆற்றல் மிகு சம்பவங்களும், குறிப்புகளும் நாவலில், கள்ளர் சமூக வழக்காறுகளில் இருக்கிறது.

ஆனால் நாவலின் கதை மட்டும் சினிமா வானால் அது சினிமாவாக இருக்காது என்ற நம்பிக்கையின்மை, அல்லது சினிமாவுக்கான கதையை சினிமாக்காரர்தான் உருவாக்க முடியும் என்ற அசட்டு நம்பிக்கை படத்தின் இரண்டாம் பகுதியைச் சீர்குலைத்து விட்டது.

வணிக ரீதியாகவே இரண்டாம் பகுதி யிலுள்ள பிழைகள் சில முக்கியமானவை. இடைவேளை முடிந்தவுடன் புதுக் கதாநாயகி தோன்றி ஐந்தாவது நிமிடம் டூயட் பாடல் இடம்பெறுகிறது. அவர்கள் காதல் எப்படி ஏன் மலர்ந்தது என்பது காட்சிப்படுவதில்லை. கொம்பூதி பசுபதியின் தங்கைக்கு ஆதியிடம் ஏன் காதல் வந்தது என்பது தெளிவாக விவரணை பெற்றிருக்க, இந்தக் காதல் அகாரணமாய் வந்து குதிக்கிறது. பொதுவாக காதலின் பொருட்டு மகத்தான தியாகங்கள் செய்யப்படும்போது அந்தக் காதல் உருவான விதம் விவரம் கொள்வது அவசியம். அதன் அடிப்படைகள் சும்மா ஆண் பெண்ணை பார்த்தான், பெண் ஆணைப் பார்த்தாள் என்றிருந்தால் அந்தக் காதல் உணர்வின் ஆழம் முழுதும் வெளிப்படுவது கடினம். வெயில், அங்காடித் தெரு இரண்டு படங்களிலும் இதை சரியாகக் கையாண்டிருந்த வசந்தபாலன் இந்தப் படத்தில் அதை ஏன் மறந்துவிட்டார் என்பது புதிர். கதாநாயகி அறிமுகம் ஆகும் கணத்திலேயே அவர் மட்டில்லாக் காதலுடன் இருக்கிறார். அடுத்த பதினைந்தாவது நிமிடம் மகத்தான தியாகத்திற்கும் தயாராகி விடுகிறார். அவர் பேச்சும், ஆடைகளும் செயற்கையாக இருப்பது போன்றே அவர் காதலும் அடிப்படையின்றி இருக்கிறது. இதனால் பார்வையாளர்களால் அவருடைய சோகத்துடன்

ஒன்ற முடியவில்லை. இரண்டாவது, மரணம் கண் முன்னால் நிற்க திருமணம் செய்து வாழ வேண்டிய அவலம் ஒரு மகத்தான நாடகம். ஆனால் அது முழுமையாக விரிவு கொள்ளாமல் ஒரு துப்பறியும் கதை குறுக்கே வருகிறது. படம் மர்மப்படமா, மனித உணர்ச்சி நாடகமா என்ற குழப்பம் இரண்டாம் பகுதி முழுவதும் நீடிக்கிறது. இதுவும் பார்வையாளர்களை உணர்வு ரீதியாக ஒன்ற விடாமல் செய்கிறது.

இந்த இரண்டு பிழைகள் ஒரு புறமிருக்க, தர்க்க ரீதியான பிழைகள் என்று பார்த்தால் எண்ணி மாளவில்லை. பேசப் பேச திரைக்கதை ஒரே காமெடியாகி விடுகிறது எப்படி ஒரு இயக்குனர் இவ்வளவு பிழைகளை ஒரே மூச்சில் செய்ய முடியும் என்று வியப்பாக இருக்கிறது. ஒரு சில பிழைகளை மட்டும் பார்ப்போம்.

*1)* முதலில் ஊர் மந்தையில் படுத்தவன் மரண மடைந்தால் அவன் எந்த ஊரைச் சேர்ந்தவனாக இருந்தாலும் அவனுடைய ஊர்க்காரர்கள் நியாயம் கேட்கத்தான் செய்வார்கள். அதற்கு பெரிய முன் விரோதம், பல ஜன்மப் பகை எல்லாம் இருக்க வேண்டிய தேவை இல்லை. எதனால் சின்னிவீரன் பட்டியும், மாத்தூரும் அப்படி மாபெரும் விரோதம் கொண்டுள்ளன என்பதற்குக் காரணமே புரிவதில்லை. அப்படி விரோதம் கொண்டுள்ள ஊரில் எதற்காகப் போய் பரத் படுக்க வேண்டும்? அவர் தேடிப்போன கூத்துக்காரர்கள் அர்த்த ராத்திரியில் கிளம்பிப் போனால், அவரும் கிளம்ப வேண்டியது தானே?

*2)* மந்தையில் படுப்பவன் எந்த ஊர் என்பதை விசாரிக்காமல் இருப்பார்களா? அதில் எதற்கு ஒரு சஸ்பென்ஸ்? மாத்தூர்க்காரன் என்று அவன் சொன்னால் என்ன பிரச்சினை? இந்த முன் விரோதக் கதையால்தானே அவன் ஊரைச் சொல்லாமல் இருக்கிறான்? முன்விரோதம் இல்லாவிட்டால் அவர்கள் ரத்த ஈடு கேட்க மாட்டார்கள் என்று இயக்குனர் சொல்ல வருகிறார். இது ரத்த ஈடு என்பதன் இனக்குழுத் தர்க்கத்தை புரிந்துகொள்ளாததால் ஏற்படும் பிரச்சினை.

*3)* மாத்தூர்காரர்களும் காவல் வேலைக்குச் செல்பவர்கள். ஏன் பரத் மட்டும் வாசனைத் திரவியங்களை விற்கிறார்? அவருக்கு எப்படி அவற்றைத் தயாரிக்கும் திறம் வந்தது?

**காவல் உசத்தி, களவு தாழ்த்தி என்பதும் ரத்த ஈட்டை ஒருபுறம் அரவானின் களப் பலியோடும் இன்னொரு புறம் மரண தண்டனையோடு இணைப்பதும் மீண்டும் ஒருமுறை நாவலில் சொல்லப் பட்ட கள்ளர் வாழ்வு சார்ந்த கதை கொலை செய்யப்பட்டுத் திரைக்கதையாகியிருக்கிறது**

சரி, அரசிகளுக்கும், நிலச்சுவான்தார்களுக்கும் வாசனை திரவியம் விற்பவர் வசதியான மனிதராகி விடுவார் இல்லையா? ஏன் அவ்வளவு பரிதாபமான குடிசையில் அவருடைய தாயும், தமக்கையும் இருக்கிறார்கள்?

*4)*அரசி, கூத்துக்காரி என்று யாரையும் விட்டு வைக்காமல் அலையும் அந்த டான் ஜுவான் ஏன் திருமணம் செய்துகொள்ளாமல் இருக்கிறார்? இன்னும் திருமண வயது வரவில்லை என்று காத்திருக்கிறார்களோ?

*5)*அந்த அரசரின் பிரச்சினையும் விநோதமாக இருக்கிறது. வயதுக்கு வந்த மூன்றாம் நாளே தாசியை “சிதைப்பவர்”, ஒரு ஊரையே எரித்து, உறவினர்களைக் கொன்று தூக்கி வந்த பெண்ணை ஏன் தொடாமலேயே வைத்திருந்து வாசனைத் திரவியக்காரனை அவளிடம் அனுப்புகிறார்? ராணியின் உடலில் ஏதும் துர்நாற்றமா?

*6)* ராணியுடன் உறவு கொண்டவன் வாசனை திரவியம் விற்பவன் என்று ராஜாவுக்குத் தெரிந்தவுடன் என்ன செய்வார்? இரண்டு ஊர்களையே காலி செய்ய உத்தரவிடும் அதிகாரம் பெற்றவர், வீரர்களை அனுப்பி அந்த நாயைக் கூட்டி வாருங்கள் என்று சொல்வார். இல்லயென்றால் அரண்மனை நகையைத் திருடி விட்டான் என்று சொல்லிக் கண்ட இடத்தில் கொல்லச் சொல்லுவார். காவல்காரன் ஊரைச் சேர்ந்தவன் திருடினானென்று அவன் ஊர்க்காரர்களையே அவனைப் பிடித்துத் தரச் சொல்லுவார். ஆனால் இந்த ராஜா அவன் நடமாட்டத்தைக் கண்காணிக்கச் சொல்கிறார், அவன் கூத்து பார்க்க வேற்று ஊருக்குப் போயிருக்கிறான் என்று தெரிந்ததும் இரவில் ரகசியமாக வந்து தூங்குபவன் கழுத்தை அறுக்கிறார். இத்தனைக்கும் அவர் ராணியுடன் வாழப்போவதும் இல்லை அவளையும் அன்றே கொல்கிறார், பிறகென்ன இரண்டு பேரையும் பகிரங்கமாக கொல்ல வேண்டியதுதானே? என்ன ரகசியம் வேண்டிக் கிடக்கிறது? ரகசியமாக ராணியைக் கொல்பவர் மறுநாள் துஷ்டி கொண்டாட மாட்டாரா? மாத்தூருக்கும், சின்னி வீரன்பட்டிக்கும் பஞ்சாயத்துப் பேச வந்து விடுகிறாரே? ராணி செத்ததைப் பற்றி யாரும் கவலைப்பட மாட்டார்களோ? சரி, அப்படியே அவர் பரத்தை ரகசியமாகக் கொன்றதை ஆதி

கண்டுபிடித்தாலும் அதனால் அவருக்கு என்ன பிரச்சினை? ஆதி மரண பயத்தில் தன்னை மிரட்ட வந்ததாகச் சொன்னால் ராஜா சொன்னால் அவர் பேச்சை நம்புவார்களா? பலியாள் ஆதியின் பேச்சை நம்புவார்களா? மாத்தூர்க்காரர்கள்தான் ரத்த வெறியுடன் காத்திருக்கிறார்களே? எதற்காக ஆதி அவரை கிராமத்திற்கு கூட்டி வருகிறான்? இரண்டு அடிபோட்டால் உண்மையை ஒப்புக் கொள்வார் என்றா? ராஜாவை ஒரு பிரஜை, பலியாள், கூட்டிக் கொண்டுபோய் அடித்தால் எல்லோரும் அவன் சொல்வதை நம்புவார்களா?

7) இந்த மர்மக் கதையில் அடுத்த பிரச்சினை சாட்சியங்கள். முதலில் ஒரு கிராமத்துக் கிழவன் தான் அந்த ஆளை சிறுநீர் கழிக்க எழுந்தபோது பார்த்ததாகக் கூறுகிறான், பிறகு பலியெல்லாம் முடிவான பிறகு விசாரிக்கும் போது சிங்கம்புலியும் அங்கே படுத்திருந்ததாகச் சொல்கிறான், எந்த கிராமத்து மனிதராவது இரண்டாவது தகவலை விட்டுவிட்டு ஒரு தகவலை மட்டும் சொல்வாரா? அவர் கூறுவதற்கு இன்னொரு சாட்சி கிராமத்தில் இருக்கும் போது அவனையும் சேர்த்து சொல்ல மாட்டாரா?

8) அடுத்தது சிங்கம்புலி ஏற்ற கதாபாத்திரம். என்னத்தான் நகைக்கு (போயும் போயும் ஒரு வெள்ளி அரணாக்கயிறு) ஆசைப்பட்டாலும் அவ்வளவு பெரிய ஊர் பகைக்கு முன்னே தனக்குக் கிடைத்த தடயத்தைச் சொல்ல மாட்டானா? மொத்த ஊரே மாத்துருடன் சண்டையில் அழிந்தாலும் தனக்கு கிடைத்த வெள்ளி அரணாக்கயிறு முக்கியம் என்று நினைப்பானா? அந்த அளவுக்கு சுயநலமாக செயல்படும் ஒருவன் இனக்குழுவில்/கிராமத்தில் இருப்பது சாத்தியமா? அவனுடைய நல்வாழ்வு பிறருடன் பிணைந்தது அல்லவா?

9)மந்தையில் படுத்தவனைக் கொன்றது யார் என்பதைப் பற்றி ஆதியைத் தவிர வேறு யாரும் கவலைப்படுவ தில்லை. அவர்களுக்கு அதைவிட வேறு என்ன வேலை? ஊரே அதைப் பற்றி பேசாதா? ஒருவரை ஒருவர் விசாரித்துக் கொள்ள மாட்டார்களா? கூத்துக்காரர்களைப் பற்றிப் பேச்சு வராதா?

10) பலியாள் ஆதி காணாமல் போய் விட்டான். பலி என்ற சமரச ஏற்பாட்டினை செய்தவர் ராஜா. மாத்தூர்காரர்கள் அவரிடம் சொல்ல மாட்டார்களா? சின்னிவீரம் பட்டிக்காரர்கள் அவரிடம் முறையிடலாம் என்று நினைக்க மாட்டார்களா? பஞ்சாயத்திற்கு ஒருமுறை அவரிடம் போனபிறகு மீண்டும் அவரிடம் சென்றுதானே அடுத்து என்ன செய்வது என்று கேட்க வேண்டும்? அப்போது அவரும் காணாமல் போய்விட்டார் என்று தெரிந்தால் ஆதி காணாமல் போனதையும், அதையும் சேர்த்துயோசிக்க மாட்டார்களா? கதா பாத்திரங்கள் தோன்றுவதும் மறைவதும் அவரவர்கள் சௌகரியத்திற்கு என்று இருக்கிறது.

இதற்குமேலும் தர்க்கப் பிழைகளை அடுக்குவதற்கு அலுப்பாக இருக்கிறது. காவல் உசத்தி, களவு தாழ்த்தி என்பதும் ரத்த ஈட்டை ஒருபுறம் அரவானின் களப் பலியோடும் இன்னொரு புறம் மரண தண்டனையோடு இணைப்பதும் மீண்டும் ஒருமுறை நாவலில் சொல்லப் பட்ட கள்ளர் வாழ்வு சார்ந்த கதை கொலை செய்யப்பட்டுத் திரைக்கதையாகி யிருக்கிறது என்றுதான் சொல்லத் தோன்றுகிறது. அதற்கு சு.வெங்கடேசனும் உறுதுணையாக இருந்தது வருந்தத்தக்கது. அதற்குமேல் திரைக்கதை செய்து கொண்ட தற்கொலை பரிதாபமானது. அடுத்தமுறை வசந்த பாலன் இதுபோன்ற குழப் பங்களைத் தவிர்ப்பார் என்று எதிர்பார்ப்பதைத் தவிர வேறு என்ன செய்யமுடியும்.

■

நடிகைகள் என்று தமிழ் சினிமாவில் விரல்விட்டு எண்ணக்கூடியவர்களில் மிக முக்கியமானவர் ஊர்வசி. தமிழ் சினிமாவின் மரபான 'நாயகி பாவத்தை' முற்றிலுமாக மாற்றி, தனக்கேயான பிரத்யேக 'பாவம்' ஒன்றை உருவாக்கிக்கொண்டவர். நானூறு படங்களுக்கும் மேலாக, ஏறத்தாழ 27 ஆண்டுகளுக்கும் மேலாகத் தன் திரையுலக இருப்பை காத்திரமாக நிகழ்த்திவரும் சாதனையாளர் இவர். 14 வயது சிறுமியாக அறிமுகமான நாள்முதல் இன்றுவரை பற்பல பரிமாணங்களை திரைவெளியில் காட்சிப்படுத்தியிருக்கிறார். தமிழ் சினிமாவின் பெண் குரலாக பதிவாவதற்கு முற்றிலும் பொருத்தமானவர் ஊர்வசி. உறுதிப்படாமல் நீண்டுகொண்டே போன சந்திப்பு தேதியை முடிவுக்குக் கொண்டுவர நண்பகலில் உறுதிசெய்து, மாலையே அவரது வளசரவாக்கம் கொட்டாரத்தில் சந்தித்தபோது ...

சுபகுணராஜன் - ஷங்கர்ராமசுப்ரமணியன்

# நகைச்சுவையைத் தேர்ந்தெடுத்தேன் - ஊர்வசி

**நீங்கள் சினிமாவிற்கு வந்த சூழ்நிலையிலிருந்து துவங்குவோம்...**

மம்மூட்டி சாரோட பிகேவியரைப் பார்த்தா, இப்பவும் அவருக்கு நாம சினிமாவுக்கு வந்துட்டமா என்ற ஒரு அதிசயம் இருப்பதாகத் தோன்றும். அவருக்கு இன்னும் அந்த திரில் போகவே யில்லை. என்னைப் பொருத்தவரைக்கும் நான் சினிமாவுக்கு வந்ததுங்கறது ஆச்சரிய மில்லையென்றாலும் தற்செயல்தான். என்னோட குடும்பத்தில் உள்ள எல்லாருமே ஏதோ ஒருவகையில் சினிமாவோட சம்பந்தப் பட்டிருந்தவங்கதான். அப்பா, அம்மா எல்லாரும் நாடகத்தைத் தொழிலாக கொண்டி ருந்தவங்க. நாடக ட்ரூப் வச்சு கஷ்ட, நஷ்டம் எல்லாம் பார்த்த பெரிய குடும்பம் என்னுடையது. அப்பாவோட அம்மா, தம்பிகள், தங்கச்சி, அம்மாவின் அம்மா, எல்லாக் குழந்தைகளும் சேர்ந்து 25 பேர் சேர்ந்து ஒரு வீட்டில் வசித்தோம். அதனால் இயல்பாகவே கலைப்பின்னணி இருந்த இடம் எங்கள் வீடு. கலைசார்ந்த அனுபவங்களோட இருந்த பால்யம் என்னுடையது. அந்தளவுக்கு என்னைப் போல யாருமே வளரும் பருவத்தில் கலா வாசனையை அனுபவித்திருக்க முடியாது. எழுத்தாளர்கள் தொடங்கி அனைத்து கலைத்துறை சார்ந்தவர்களும் வருவதும் போவதுமாக இருந்த இடம் எங்கள் வீடு. ஆனால் எனது குடும்பத்தில் நான், நடிப்பைப் பொருத்தவரை ஜீரோவாகத் தான் இருந்தேன். வாசிப்பதிலும் எழுதுவதிலும் ஆர்வம் கொஞ்சம் உண்டு. சினிமாவுக்கு லாயக் கில்லாத ஆள் என்றுதான் குடும்பத்தில் என்னை நினைத்திருந்தார்கள். ஆனால் எல்லாருக்கும் முன்னாடி நான் நடிகையானது எனக்கு அதிசயமான விஷயம்தான்.

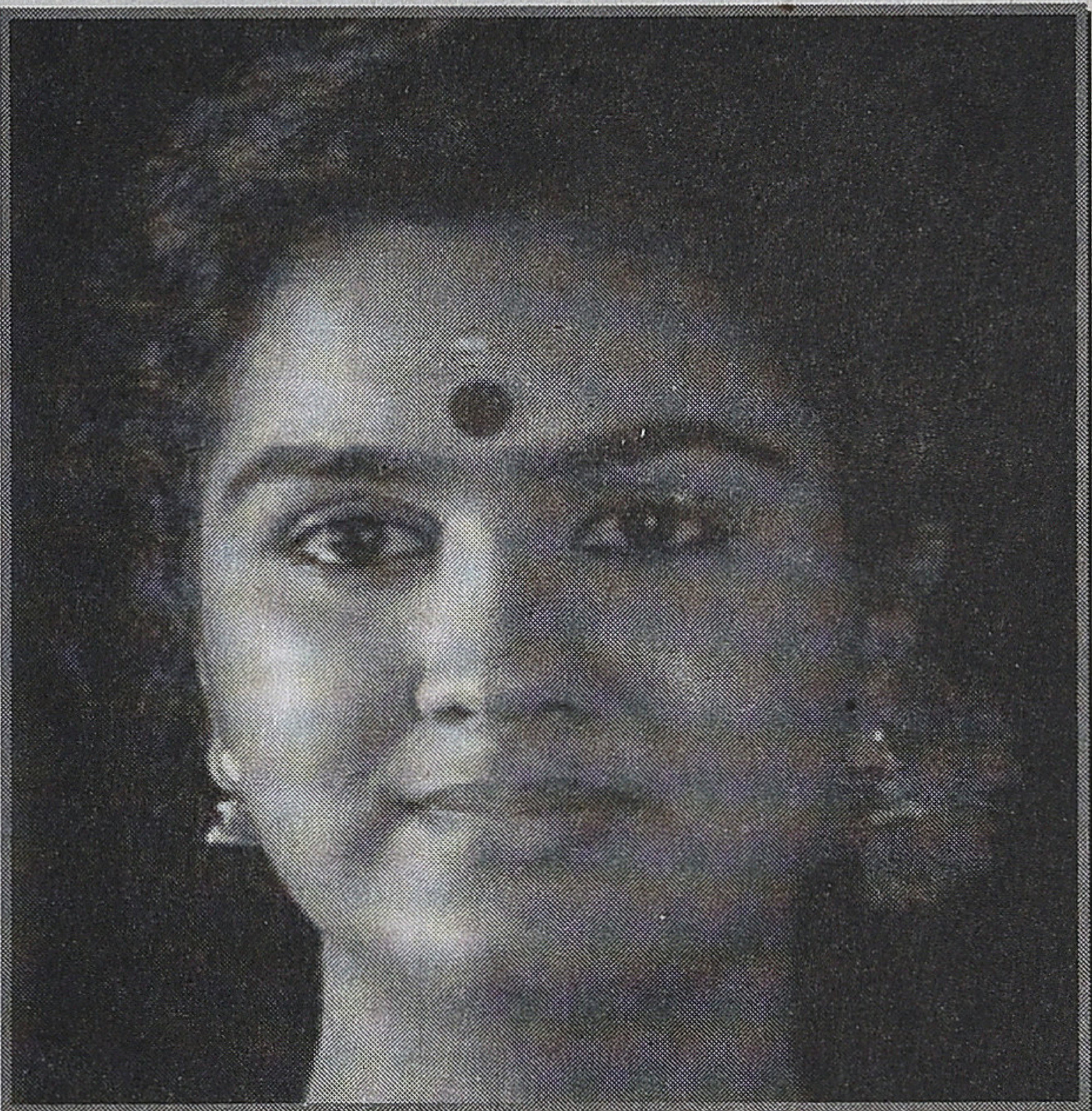
என்னோட அக்கா கலாரஞ்சனிக்கு வந்த வாய்ப்புகள்தான் எனக்கு வந்தது. அவங்களை ஒப்பந்தம் செஞ்சுட்டு, அவங்களுக்கு செய்ய முடியாமப் போனப்போ என்னை நடிக்கவைக்க முடிவுசெய்தனர். முந்தானை முடிச்சில் அக்காவைத் தான் முதலில் ஒப்பந்தம் செய்தனர். அவர் நடிச்ச தெலுங்குப் படத்தைப் பார்த்து படப்பிடிப்பு தேதி வரை முடிவுசெய்துவிட்டனர். படப்பிடிப்பு தாமதமானதால், அவங்க மலையாளத் திரை யுலகில் வளரும் கதாநாயகியாக இருந்த நேரத்தில் மலையாளப் படம் ஒன்றுக்கு நடிக்கப் போய்விட்டார்கள்.

முந்தானை முடிச்சு படத்துக்காக அக்காவுக்கு காஸ்ட்யூம் எல்லாம் போட்டுப் பார்க்கறதுக்காக அக்காவோட நானும் அம்மாவும் போனோம். நான் சும்மாதான் அன்றைக்கு ஏவிஎம் ஸ்டுடியோவுக்குப் போனேன். அன்னைக்கு பாக்யராஜ் என்னைப் பார்த்திருக்காரு. அவரோட தீர்க்க தரிசனம்தான் என்னை நடிகையாக்கியது. கூட ஒரு தங்கச்சி பொண்ணு வந்துச்சே, அது கரெக்டா இருக்கும் போலருக்குன்னு அவர் முடிவுசெஞ்சாரு. அதுக்குப்பெறகு கன்னடம், தெலுங்கு படங்களில் ஆக்ட் பண்ணி மலையாளப் படத்துக்குப் போன பிறகு தான் நடிப்பு என்பது நமக்குத் தொழில் என்று முடிவெடுத்தேன்.

நடிகையாக இருப்பது என்பது சீரியசான வேலை. இது யாருக்கும் சாதாரணமாக கிடைக்காது. சீக்கிரமாக பணம், புகழ் சம்பாதித்துவிடலாம் என்ற எண்ணம் அன்றைக்கும் சரி இன்றைக்கும் சரி எனக்கு இல்லை.

இந்தத் தொழிலில் எனக்குப் பிடித்த விஷயம் என்னன்னா, சாப்பாடு கட்டி எடுத்துட்டுப் போக வேண்டாம். சினிமாவைத் தவிர இந்த வசதி வேறெந்த தொழிலுக்கும் கிடையாது. அட்வான்ஸ் கொடுத்து கூட்டிப் போகும் ஒரே தொழில் சினிமாதான். வண்டிச் செலவு, தங்குற வசதி, காபி, டீ தொடங்கி எல்லாத்தையும் கொடுத்து, போடறதுக்கு துணிமணி வரைக்கும் கொடுத்து வழியனுப்பும் ஒரே தொழில் சினிமாதான். வேறெந்த தொழிலுக்கும் இந்த அம்சம் இல்லை. நீங்கள் பஸ்ஸில் போனாலும், காரில் போனாலும் சாப்பாட்டை கட்டி எடுத்துத்தான் போகணும்.

கம்பெனியில் எம்டியாக இருந்தாலும், உங்களுக்கு என்னதான் வசதிகள் செஞ்சுகொடுத்தாலும் அத்தனைக்கும் பின்னால ஒரு கணக்கு இருக்கு. சினிமாவில் அந்தக் கணக்கு இல்லை. அப்புறம் சினிமாவில் அனுபவம், படிப்பு என்ற தகுதிகள் எதுவும் தேவையில்லை. இது எனக்கு இன்னமும் அதிசயமாக இருக்கிறது. இப்படித்தான் சினிமா இயங்கிக்கிட்டிருக்கு. சாப்பாடு கொஞ்சம் தாமதமானால் சாப்பாடும் கொடுத்து அதற்கான பேட்டாவும் கொடுப்பாங்க. தயாரிப்பாளர் முதலீடு செய்யும் பணத்தில் ஒரு பைசா திரும்பிவரும் என்று யாரும் உத்தரவாதம் கொடுக்கவே முடியாத துறை இது. நடிகர்களின் தேதிகள் உட்பட, சட்டதிட்டங்கள் உட்பட எல்லாமே ஒப்பந்த மாகப் போடுவார்கள். ஆனால் போட்ட பணம் திரும்பிவரும் என்பதற்கான ஒப்பந்தத்தை மட்டும் யாருமே போட முடியாது. பொண்டாட்டி தாலியை விற்றுக்கூட நீங்கள் படம் எடுக்கலாம்..அது யாருக்கும் பொருட்டே அல்ல... இப்படியான சுவாரசியங்கள் உள்ள துறையாக இருப்ப தால் இதில் தொடர்ந்து நடிகையாக இருக்கிறேன்.



**உங்கள் அப்பா, அம்மா பற்றி...**

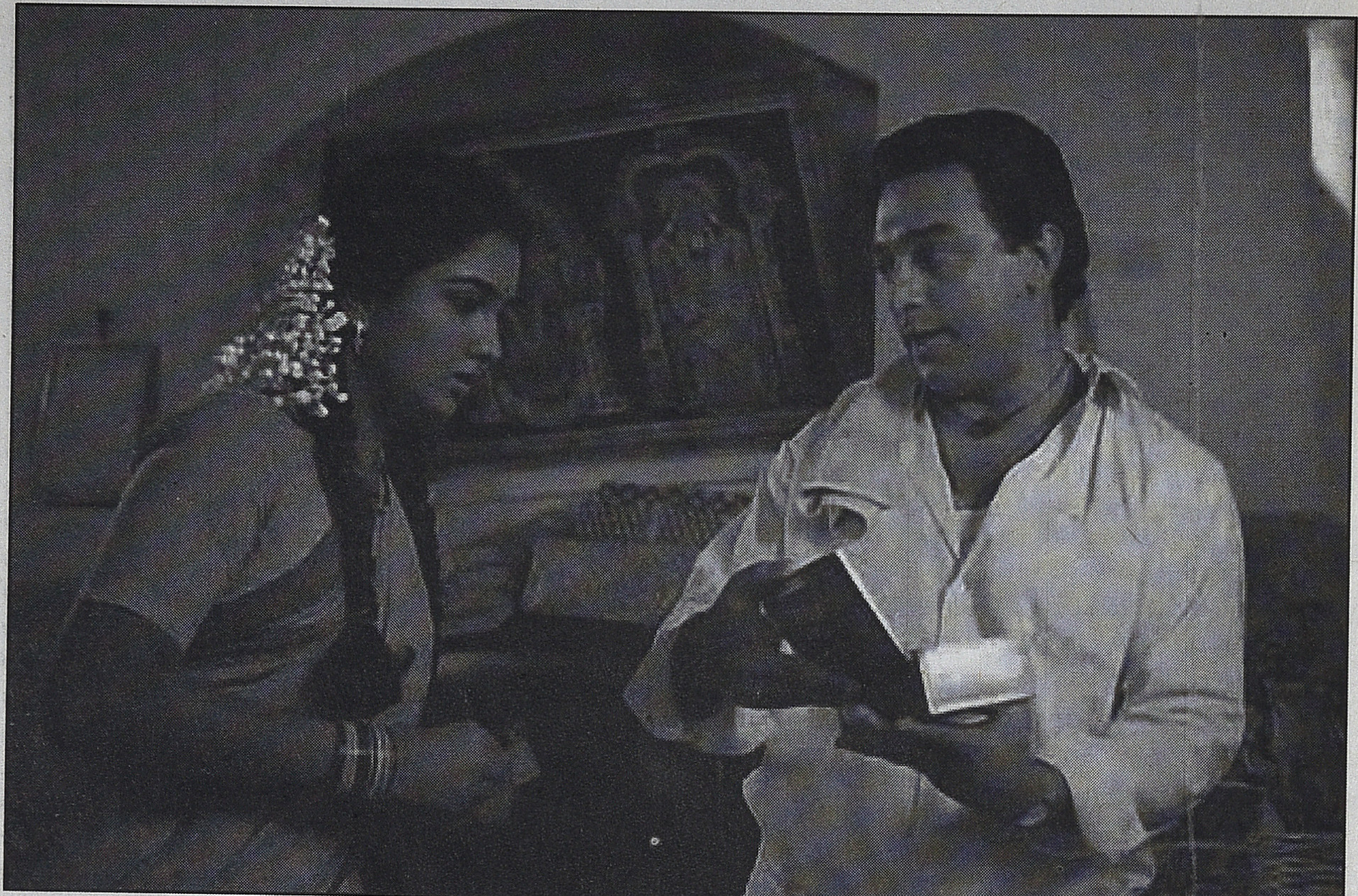
அப்பா வி.பி.நாயர். நாடக நடிகர். காளிகாச கலாகேந்திரம், எம்.என்.பிள்ளை யோட நாடக ட்ரூப் உட்பட முக்கியமான எல்லா ட்ரூப்லயும் புகழ் பெற்ற நடிகராக இருந்தார். அப்பாவின் குடும்பம் எழுத்தாளர்களும், படிப்பாளிகளும் நிறைந்த குடும்பம். அப்பாவின் சித்தப்பா, மலையாளத்தில் அகராதியை தயாரித்தவர். அப்பா நாடகத்திற்காக வீட்டை விட்டு வெளியே வந்தபோது, இருக்கப் பிண்டம் என்ற ஈமச் சடங்கை அவருக்கு குடும்பத்தில் செய்துவிட்டார்கள். உயிரோடு இருக்கும்போதே செத்ததாக நினைத்து செய்யப் படும் சடங்கு அது.

என்னோட அம்மா விஜயலக்ஷ்மி நல்ல டான்சர், அம்மாவின் அப்பா மகாராஜாவின் அரசவையில் வேலை செய்தவர். கொஞ்சம் முற்போக்கு எண்ணங்கள் உள்ளவர். அம்மா நடனம் எல்லாம் படித்தவர். அப்பாவுக்கும் அம்மாவுக்கும் காதல் திருமணம். எனது அப்பா தீவிர பழமையும் அதே நேரத்தில் புதுமை எண்ணங் களுமாக இரண்டு முகங்கள் கொண்ட மனுசர்.

நாம் எப்படி நடந்துகொள்கிறோமோ அதைப் பொருத்ததுதான் சினிமாத் தொழில். சினிமாவுக்காக எதையும் விட்டுக் கொடுக்கக் கூடாது. சினிமாவுக்காக சுய கௌரவம், மரியாதை எதையும் விடக்கூடாது என்று ஆரம்பத்திலேயே எங்களிடம் பதிய வைத்தவர். ரொம்பவும் கண்டிப்பானவர். சினிமான்னா கொஞ்சம் வணங்கித்தான் போகணும் என்று அப்பாவின் நண்பர்கள் சொல்வார்கள். இப்படி இருந்தால் எப்படி என்பார்கள். அப்படி இருந்த ஒரு காலகட்டம் அது. எனக்கு சினிமா எந்தக் கெடுதலும் பண்ண வில்லை. அதனால் தான் நான் சினிமாவில் இருந்து கொண்டிருக்கிறேன். சினிமா என்னைக் காயப்படுத்தியிருந்தால் அன்றைக்கே சினிமாவை நான் விட்டிருப்பேன். எனக்கு பிடிக்காத சூழல்களில் நான்தான் சினிமாவைக் காயப் படுத்தியிருக்கிறேன். நான்கு நாட்கள் நடித்து விட்டு ஒட்டாமல் போகும்போது, இந்தக் கதை, கதாபாத்திரம் எனக்குப் பிடிக்கவில்லை, அட்வான்ஸ் பணத்தைத் தந்துவிடுகிறேன் என்று எழுதிக் கொடுத்து வந்திருக்கிறேன். ஆனாலும் என்னைப் பொறுத்துக்கிட்டு விட்டு வைத்தது பெரிய விஷயம். அடுத்த படத்துக்குக் கூப்பிட்டது பெரிய விஷயம்.

நான் சினிமாவில் எண்டர் ஆகும்போது, சினிமா நடிகைகள் புத்தகங்கள் படிக்கிறது தொடர்பாக நிறைய நகைச்சுவைக் கதைகள் உண்டு. புத்தகத்தை திருப்பிவெச்சு படிப் பாங்க... யாராவது கேட்டா அம்மா புக் படிச்சிட்டிருக்காங்கன்னு ஆயா சொல்வாங்களாம். ஹீரோயின் ஆப்பிள் ஜூஸ் தான் குடிப்பாங்க... என்றெல்லாம் நிறைய கதைகள் உலவுவதுண்டு.

என்னோட மிகப்பெரிய எண்டர்டெய்ன் மெண்ட் என்பது புத்தகங்கள் படிப்பது. ஆனால் புத்தகம் படிச்சா யாரோ கிண்டல் பண்ணுவாங்களோன்னு அச்சம் வந்துடுச்சு மனசுல. ரெண்டாவது நாம படிச்ச புத்தகங்களப் பகிர்ந்துக்கிறதுக்கு நண்பர்கள் கிடையாது சினிமால. ரொம்ப அறுக்கிறாங்கன்னு சொல்லிடுவாங்க. அதை நானே உணர்ந் திருக்கிறேன். அதைப் பகிர்ந்துக்கிறதுக்கான ஆட்கள் சினிமாவைப் பொருத்தவரை ரொம்ப



ரேர். இதுபோன்ற சின்னச்சின்ன இழப்புகள் எனக்கு சினிமாவால் உண்டு. மத்தபடி எனக்கு சினிமா நல்லதே கொடுத்திருக்கு.

என்னோட சுபாவம் என்பது சிடுசிடுப்பானது. அந்த இயல்பை மாற்றியது சினிமா தான். சினிமாவுக்கு வரலைன்னா என்ன ஆகியிருப்பேன் என்று நிறையபேர் கேட்பாங்க.

என்னோட லட்சியம் டீச்சர் ஆகிறது. இல்லைன்னா ஒரு கவர்மெண்ட் ஆபிஸ்ல உக்காந்து, சிடுசிடு மூஞ்சியோட இருந்திருப்பேன். இந்த அம்மாகிட்ட வந்துட்டமேன்னு வர்றவங்க திட்டிட்டு போகிற ஆளாகத்தான் இருந்திருப்பேன். அந்த வகையில் சினிமா தான் என்னுடைய இயல்பை மாத்திச்சு.

**எத்தனை வயதுவரை கேரளாவில் இருந்தீர்கள்?**

பிறந்தது, வளர்ந்தது எல்லாம் கேரளா தான். எட்டு வயதில் சென்னை வந்து விட்டோம். என்னுடைய நல்ல நினைவுகள் எல்லாமே சென்னையைச் சுற்றியதுதான். இங்கே எங்கள் குடும்பம் வந்ததுக்கு எங்க மூத்த அக்காவோட உடல்நிலைதான் காரணம். அவங்களுக்கு ஒரு ஆப்பரேஷன் செய்ய வேண்டியிருந்தது. வியாதியே இல்லை. ஆனால் தொல்லைங்கிற மாதிரியான ஒரு பிரச்னை அவங்களுக்கு இருந்தது. கையில் ஆறாவது விரல் முளைக்கிற மாதிரி மூச்சுக் குழாயில், ஒரு தேவையில்லாத வளர்ச்சி ஏற்பட்டுவிட்டது. அறுவை சிகிச்சை பண்ணி ஒரு குழாயை விட்டு அது வழியாக மூச்சு போக வைப்பதைத் தவிர வேறு வழியில்லாமல் இருந்தது. அந்நிலையில் விஜயா மருத்துவமனையில் ஒரு ஸ்பெஷலிஸ்ட் இருப்பதாக கேள்விப் பட்டோம். அந்த தேவையில்லாத சதையின் வளர்ச்சியை கட்டுப்படுத்தும் சிகிச்சைக்கு சென்னையில் தங்கவேண்டியிருந்தது. அவங்க தான் கலாரஞ்சனி. மூன்றாண்டு அவர்களின் சிகிச்சைக்காக இங்கே இருந்தோம். ஒரு கட்டத்தில் அப்பாவின் சினிமா நண்பர்கள், இதுக்கு மேல கேரளாவுக்குப் போக வேண்டாம்னு சொல்லிட்டாங்க. அப்பாவின் நாடக ட்ரூப் எல்லாம் ஊரில்தான் இருக்கு. கொல்லத்துல தான் அவரோட பாதி உயிர் இருந்திருக்கும்... ஆனாலும் நாங்கள் சென்னையிலேயே இருந்துவிட்டோம். சென்னை வந்து ஆறு மாதம் ஆனவுடனேயே என்னோட தம்பிங்க இரண்டுபேரும், குழந்தை நட்சத்திரங்களாக நடிக்கத் தொடங்கி விட்டார்கள். நானும் குழந்தை நட்சத்திரமாக மூன்று, நான்கு மலையாளப் படங்களில் செய்திருக்கிறேன். அந்த கால கட்டத்துல பேபி ஆர்டிஸ்டாக நடித்திருந்த பேபி சுமதி, பேபி இந்திரா எல்லாரும் கொஞ்சம்

பெரியவங்களா ஆகிட்டாங்க. அதனால் எனக்கு அந்த வாய்ப்புகள் வந்தன.

**முந்தானை முடிச்சுக்கு முன்னால் படம் ஏதாவது நடித்திருக்கிறீர்களா?**

முந்தானை முடிச்சு என்னுடைய அறிமுகப் படம் இல்லை. நான் பேபி ஆர்டிஸ்டாக நடித்த பிறகு கொஞ்சம் இடைவெளி இருந்தது. ஒரு வருஷம் இருந்திருக்கலாம். அப்போது நினைவுகள் மறைவதில்லை என்று ஒரு கதை செய்தார்கள். அதன் தயாரிப்பாளர் சகோதரர்கள் மலேசியாவில் படம் தயாரித்தவர்கள். தமிழ்படம் செய்ய வேண்டும் என்று இங்கே வந்தனர். ராஜீவ், கீதா இரண்டு பேரும் ஹீரோ, ஹீரோயினாக நடித்த படம். கொடைக்கானலில் உள்ள ஆங்கிலக் கான்வென்டில் நடக்கும் கதை அது. அந்தக் கதையில் பிரதான கதா பாத்திரமாக, வால்தனம் பண்ணும் ஒரு மாணவியாக நான் நடித்தேன். துடுக்குத் தனமான ஒரு பெண் வேண்டும் என்று சொல்லி, நான் பேபி ஆர்டிஸ்டாக நடித்த படங்களைப் பார்த்து விட்டு என்னை இந்த கதாபாத்திரத்தில் நடிக்க ஒப்பந்தம் செய்தனர். அந்தப் படம் முடிவதற்கு ஆறேழு மாதங்கள் ஆகிவிட்டது. ஒவ்வொரு ஷெட்யூலிலும் நான் வளர்ந்துகொண்டே இருந்தேன். இதனால் கன்டினியூட்டி பிரச்னை நிறைய வந்தது. ஒரு ஷெட்யூல் முடிந்து மூன்று மாதம் கழித்து மலேசியாவில் இருந்து தயாரிப்பாளர்கள் வருவார்கள். திரும்ப வரும்போது ஐயையோ இப்படி இந்தப் பெண் உயரமாகிவிட்டதே என்று வருத்தப்படுவார்கள். என்னை உட்காரவைத்தே நிறைய காட்சிகளை எடுத்தார்கள். என்னை அந்தப் பருவத்தில் பார்த்த ஒரே ஆள் மனோரமா ஆச்சிதான். அந்தப் படத்தின் ஸ்டில் புகைப்படக்காரராக இருந்தவர்தான், எனது புகைப்படங்களை எடுத்துட்டுப் போனார். டி.ஆர்.ரகுநாதனோட பையனான இயக்குனர் கார்த்திக் ரகுநாதன் அப்போது ஒரு படம் திட்டமிட்டார். லண்டனில் இருந்து படித்துவிட்டு வரும் நாயகி கதாபாத்திரத்துக்காக ஒரு நடிகையை அவர் தேடிக்கொண்டிருந்தார் எனது புகைப்படத்தைப் பார்த்து அவர் என்னைத் தேர்ந்தெடுத்தார். கார்த்திக் அதில் ஹீரோ. ஆனால் எனது முகம் முதிர்ச்சியாகவில்லை. அதனால் காதல் காட்சிகள் எல்லாம் இல்லாமல் மாற்றி எடுத்தார்கள். அந்தப் படத்தின் பெயர் தொடரும் உறவு. ஆனால் அந்தப் படம் எப்போது வெளியாகியது என்று எனக்குத் தெரியவில்லை. இந்தப் படத்தில் நான் நடித்த காட்சிகளைப் பார்க்கணும் என்பதற்காக பாக்யராஜ் இந்தப் படத்தின் ரஷ்ஷை கேட்டார். ஆனால் டி.ஆர்.ரகுநாதன் அந்தக் காட்சிகளைக் காட்ட மறுத்துவிட்டார். படத்தைப் பார்த்து விட்டு ஏதாவது எதிர்மறையாக சொன்னால் தனது படம் பாதிக்கும் என்பதால் அவர் காட்டவில்லை. அதனால் ஏவிஎம்முக்கு வருத்தம் ஏற்பட்டது. ஒரு மாதம் கழித்து, எனது சித்தப்பாவின் நண்பர் இயக்கும் படத்தில் நான் நடிக்கத் தொடங்கிவிட்டேன். அதில் நான் நடிக்கும் காட்சிகள் பாக்கியராஜுக்கு காண்பிக்கப்பட்டன. இது எனக்குத் தெரியாது. இப்படித்தான் முந்தானை முடிச்சு படத்தில் ஒப்பந்தம் ஆனேன்.

**முந்தானை முடிச்சு படம் தொடர்பாக முக்கியமான கேள்வி. வயதில் குறைந்த ஒரு சின்னப்பெண் ஹீரோயின் ஆக நடித்த அரிதான படம் அது. ஸ்ரீதேவி கூட 16 வயது மாதிரிதான் தோற்றமளிப்பார். நீங்கள் முந்தானை முடிச்சு படத்தில் நடித்தபோது 15 வயதுக்கும் குறைவாகவே இருந்திருப்பீர்கள் இல்லையா? தமிழ் சினிமா நாயகிகளில் இத்தனை குறைந்த வயதில் நீங்கள்தான் ஹீரோயின் இல்லையா. ஆனால் முந்தானை முடிச்சில் ஏற்கனவே வெற்றிபெற்ற இயக்குனர் மற்றும் நடிகரான பாக்யராஜுக்கு அநாயசமான நடிப்பால் ஈடுகொடுத்திருப்பீர்கள். அது எப்படி சாத்தியமானது?**

அந்தப் படத்தில் நடிக்கத் தொடங்கியதிலிருந்து ஒவ்வொரு நாளும் இந்தப் படத்தை விட்டு தூக்கப்படறதுக்கு என்னென்ன செய்யணுமோ அதையெல்லாம் செய்தேன். அதற்கு முன்னால் என் வீட்டை விட்டு, பெற்றோர்களை விட்டு அவ்வளவு தூரம் போனது கிடையாது. முந்தானை முடிச்சு படத்தில் நடிக்கிறதுக்கு முன்னால வீட்டில் இரவு ஏழு, ஏழரைக்கே தூங்கிவிடுகிற பழக்கம் இருந்தது. ஆனால் முந்தானை முடிச்சுக்காக சூட்டிங் போனப்போ ஏழு, ஏழரைக்கு மேல லைட் எல்லாம் செட் பண்ணி ஷாட் ரெடின்னு சொல்வாங்க. சூட்டிங் ஸ்பாட் பக்கத்தில் ஏதாவது ஒரு வீட்டுக்குப் போய் தூங்கிவிடுவேன். இங்கேதான் தூங்கணும் என்கிற பாகுபாடு எல்லாம் கிடையாது. ஏழரை மணிக்கு சினிமா ஷூட்டிங்கில் சாப்பாடும் போட மாட்டார்கள். அதனால் கோபிச் செட்டிப் பாளையத்தில் ஷூட்டிங் நடக்கிற இடத்தில் எந்த வீட்டுக்குப் போனாலும் வா தாயின்னு கூப்பிட்டு சாப்பாடு போடுவார்கள். அப்போது அது சிறிய கிராமமாக இருந்த இடம். நான் அங்கேயே சாப்பிட்டுவிட்டு தூங்கிவிடுவேன். உதவி இயக்குனர்கள் எல்லாரும் என்னைத் தேடுவார்கள். பாக்யராஜ் சார், கடுப்பில் இவங்களோட வாத்தியாருக்கு கிரீடம் தான் வைக்கணும் என்று ஒருபக்கம் கத்திக் கொண்டிருப்பாரு. என்னை எழுப்பிக் கொண்டு வந்து காமிரா முன்னால நிறுத்துவாங்க. அப்போ ரொம்ப ஒல்லியாக இருப்பேன். கையைத் தூக்கினா எலும்பெல்லாம் தெரியுது, இதையெல்லாம் ஹீரோயினாக

போட்டுவிட்டார்களே என்று பேசுவார்கள். முகத்தைத் தவிர வேறு எல்லாமே எனக்கு எக்ஸ்ட்ரா பிட்டிங்தான் செய்வார்கள். பாக்கியராஜ் இப்படி என்னைத் திட்டிக்கொண்டு இருக்கும்போதே எனது உடம்பைத் தேற்று வதற்காக ஏவிஎம் நியமிச்சிருந்த ஒரு ஸ்பெசல் ஆள் வருவாரு. அவர் எனக்கு ஜூஸ் கொண்டுவந்து கொடுப்பாரு. திட்டிக்கிட்டிருக்கும்போது ஜூஸ் குடிக்குதுபாரு என்று கூடுதலாக கோபமாகி டைரக்டர் திட்டுவாரு. எனக்கு அவர் மேல் பயமே இருந்ததில்லை. நான் அவரை குமரிப்பெண்ணின் உள்ளத்திலே படத்தில் மட்டுமே அதற்கு முன்பு பார்த்திருந்தேன். அதில் ரொம்பவும் அவர் பாவமாக வந்து நடிப்பாரு. அம்மணி இங்கே ஒரு பூக்கடை இருந்துச்சே என்று கேட்பாரு. பூக்கடை இல்லை... சாக்கடை தான் இருந்துச்சு போய்யான்னு ஒரு டயலாக் வரும். அதனால் இவர் ரொம்ப பாவம் என்று தான் என் மனதில் பதிவாகியிருந்தது. ஆனால் மற்றவங்க எல்லாரும் அவரைப் பார்த்து பயப்படற நிலைதான் இருந்தது. எனக்கு சுத்தமாக பயம் கிடையாது. ஒவ்வொரு நாளும் அவரை அத்தனை தொந்தரவு செய்துதான் அப்படத்தில் நடித்தேன். இன்னைக்கு என்னை வீட்டுக்குப் போயிடுன்னு சொல்லிடணும் கடவுளே என்று வேண்டிக்கொண்டுதான் நடிச்சேன். எனக்காக அவர், தனது பேண்டுக்கு மேலே புடவை கட்டி நடந்து காண்பிப்பார். நான் பள்ளி மாணவி பேக்கை முதுகில் போட்டுட்டு எப்படி நடப்பாளோ அந்த மாதிரிதான் நடப்பேன். அதைப் பார்த்துட்டு ஐயையோ கொக்கு வர்ற மாதிரி வருது பாரேன் என்று சொல்வார். அப்படி நடக்கக் கூடாது. இப்படி நடக்கணும் என்றெல்லாம் திரும்ப நடந்து காண்பிப்பாரு. அவருக்கு அசோசியட்டாக வும் உறுதுணையாகவும் இருந்த பாண்டிய ராஜன், லிவிங்ஸ்டன், ஜி.எம். குமார் எல்லாரும் அவரை விட்டுட்டுப் போயிருந்த நேரம் அது. அதுவரை எஸ்.பி.முத்துராமன் போன்ற பெரிய இயக்குனர்களை வைத்துப் படம் பண்ணிக்கொண்டிருந்த ஏவிஎம் முதல் தடவையாக பாக்யராஜை வைத்து படம் தயாரிக்கிறாங்க. இந்த சமயத்தில் அசோசியேட்ஸ் எல்லாரும் விட்டுட்டுப் போகவும் கூடுதல் பதற்றமாக இருந்தார்.

நான் ஒரு கலைச்சூழலில் வளர்ந்திருந் தாலும், என்னை நடிகையாக்கியது பாக்கியராஜின் தீர்க்கதரிசனம்தான். எந்தத் தீவிரமும் இல்லாத வயதில் நடித்த படம் அது. ஆனால் இன்று அந்தக் கதாபாத்திரத்தை செய்தேனென்றால் அந்தப் படத்தில் இருந்த எதார்த்தம் வருமா என்று என்னால் சொல்ல முடியவில்லை. என்னை அறியாமல் உருவான கதாபாத்திரம் அது. ஆனால் இந்த உணர்வு எல்லாமே முந்தானை முடிச்சு படத்தில் மட்டுமே இருந்தது. அந்தப் படம் கொடுத்த ரிசல்ட் எனக்கு வயதுக்கு மீறின முதிர்ச்சியைக் கொடுத்துவிட்டது. அதுவரை மேடம்னு யாரும் என்னைக் கூப்பிட்டதில்லை. யாரும் அத்தனை மரியாதை கொடுத்ததில்லை. நம்மைவிட வயதில் பெரியவர்கள் எல்லாரும் நம்மை சரிம்மா என்று பணிவாகப் பேசும்போது ஏன் இப்படி நடக்கிறது என்று தோன்றியது. அதுவே பெரிய பொறுப்பைக் கொடுத்து விட்டது. அது ஒரு சுமையாகவும் இருந்தது. அதனால்தானோ என்னமோ மலையாளத்துக்குப் போனபோது ரொம்பவும் இளைப்பாறுதலாக உணர்ந்தேன். ஏனெனில் அங்கே இருப்பவர்கள் எல்லாருமே எனக்குத் தெரிந்தவர்கள். எல்லாரையும் சமமாகப் பார்க்கிறவங்க. இங்கிருப்பதுபோல பல்வேறு தட்டுகள் கிடையாது. அது எனக்கு பிடித்த சூழலாக இருந்தது.

எத்தனை வருஷமா நடிச்சிட்டிருக்கிற மனோரமா பெயர் பின்னாலேயும் புதிய ஹீரோவின் பெயர் முன்னாலேயும் டைட்டிலில் போடுவதை இன்னும் என்னால் ஒப்புக்கொள்ள முடியவில்லை. நம்பியார் சாமி பெயரை எப்படி பின்னால் போட முடியும் என்றெல்லாம் கேள்விகள் முதலில் இருந்தன. இப்போது இதற் கெல்லாம் காரணம் புரிகிறது. அதற்கென்று சில விதிமுறைகள் கடைபிடிக்கப்படுகின்றன என்று தெரிந்துகொண்டேன். அவ்வளவுதான். இப்படியே ஒரு வகை பதற்றத்துடனேயே 25, 30 படங்கள் நடித்து முடித்துவிட்டேன். அதற்குப் பிறகு இனி நம்மை வீட்டுக்கு அனுப்ப மாட்டார்கள் என்று உணர்வு வந்தது. என் மேல் வேறு குறை சொல்ல வேறு காரணங்கள் இருக்கலாம், ஆனால் நடிக்கத் தெரியவில்லை என்ற குறையை மட்டும் சொல்லிவிடக் கூடாது என்பதில் கவனமாக இருந்தேன். அந்த நிச்சயமின்மையில்தான் தொடர்ந்து டிகிரிவரை படித்தேன். ஆனால் டிகிரி தேர்வு எழுதும் போது க்ளைமாக்ஸ் ஷூட்டிங். அதனால் பரிட்சை எழுத விடவில்லை. 30 ஆர்டிஸ்ட் காம்பினேசன் இருக்கு, பரிட்சையாவது கிரிட்சையாவது அதெல்லாம் போகக் கூடாதுன்னுட்டாங்க. எனக்கு இடியே விழுந்தது போல இருந்தது. ஏனென்றால் எப்போது வேண்டுமானாலும் பின்வாங்கிப் போக நேரலாம் என்ற பயம் இருந்துகொண்டே இருந்தது.

முந்தானை முடிச்சு படத்தில் நடிக்க எனக்கு ஆர்வமாக இருந்த ஒரே விஷயம், அந்தப் படத்தில் நிறைய பசங்க இருந்தாங்க என்பது தான். அவர்களுடன் விளையாடலாம் என்பது ஆறுதலாக இருந்தது.

**அப்பா, அம்மா சினிமாவில் நடித்திருக்கிறார்களா?**

கொல்லத்திற்கு ஏதாவது படம் ஷூட்டிங் எடுக்க வந்தால் அங்கேயிருக்கிற நல்ல நடிகர்களைப் பயன்படுத்திக் கொள்வார்கள். அவ்வளவுதான் அப்பாவின் பங்காக இருந்தது. அம்மா வானொலி நிலையத்தில் அறிவிப்பாளராக இருந்தாங்க.

**ஒரு நடிகையான உடனேயே கவர்ச்சியான கதா பாத்திரங்களை நீங்கள் ஏற்கவில்லை? சினிமாவில் பெண்களுக்கான இடம் நெருக்கடியான நிலைதான். முந்தானை முடிச்சு படத்தில் நடிக்க ஆரம்பித்த போது அடையாளமில்லாத ஒரு பெண்ணாக இருந்திருக்கிறீர்கள். அடையாளம் வந்தபிறகு சினிமா உலகம் கொடுக்கிற "ஸ்பெஷல் கவனிப்பை" எப்படி எதிர்கொண்டீர்கள். சினிமாவை விட்டு ஓடிப்போகலாம் என்ற உணர்வு இருந்ததாக சொன்னீர்கள். அதற்கு வேறுவிதமான சூழல்களும் காரணமாக இருந்திருக்குமா?**

இல்லை. நான் மிகவும் பாதுகாப்பான ஒரு இடத்தில்தான் இருக்கிறேன் என்கிற நம்பிக்கை சூழ்ந்து விடுவார்கள். அந்தரங்கம் என்பது அதிகபட்சம் தொந்தரவானது. எனது தனிப்பட்ட வாழ்க்கைக்குள் எனக்கு பழக்கமில்லாதவர்கள் நுழையக்கூடாது என்பதுதான் என்னுடைய இயல்பு. இப்போதும் புதிய சூழலில் என்னால் இயல்பாக இருக்க முடியாது. அது என்னுடைய அடிப்படை இயல்பு. சின்ன வயதில் யாராவது புதிதாக வருபவர்கள் வீட்டுக்கு வந்து அதிக நேரம் என் அம்மாவுடன் பேசிக்கொண்டிருந்தால் நான் அழத்தொடங்கி விடுவேன். அப்போ எங்க வீட்டில் நாய் ஜாக்கிரதை போர்டு மாட்டியிருப்போம். நான் அழுவதைப் பார்க்கும் சொந்தக்காரங்க, "பட்டி உண்டுன்னு எழுதி வெச்சிருக்கீங்க... ஆனா குட்டி இருக்குங்கறதையும் எழுதிவெச்சிருக்கலாமே" என்று என்னைக் கிண்டல் செய்வார்கள்.

ஆனால் சினிமாவில் இதற்கு எதிரான சூழல் நிலவியது. அதுதான் எனக்குப் பிரச்னையாக இருந்தது.

**நான் ஒரு கலைச்சூழலில் வளர்ந்திருந்தாலும், என்னை நடிகையாக்கியது பாக்கியராஜின் தீர்க்கதரிசனம்தான். முந்தானை முடிச்சு படம் கொடுத்த ரிசல்ட் எனக்கு வயதுக்கு மீறின முதிர்ச்சியைக் கொடுத்துவிட்டது. அதுவரை மேடம்னு யாரும் என்னைக் கூப்பிட்டதில்லை. யாரும் அத்தனை மரியாதை கொடுத்ததில்லை. நம்மைவிட வயதில் பெரியவர்கள் எல்லாரும் நம்மை சரிம்மா என்று பணிவாகப் பேசும்போது ஏன் இப்படி நடக்கிறது என்று தோன்றியது. அதுவே பெரிய பொறுப்பைக் கொடுத்துவிட்டது.**

எனக்கு இருந்தது. யாரும் என்னிடம் தவறாக நடந்துகொள்வார்களோ என்ற பதற்றம் எல்லாம் எனக்கு கிடையாது. ஆனால், ஒரு செயற்கையான சூழல் இருப்பது சங்கடமாக இருந்தது. ஓடி விளையாட வேண்டிய வயதில், என்னோட இயல்பில் என்னால் இருக்க முடியவில்லை. என்னோட பால்யத்தை இழந்துட்டு இருக்கிறேனோன்னு சங்கடம் இருந்தது. பால்யம், குமாரம் என்று பெண்ணுக்குன்னு ஒவ்வொரு நிலைகள் இருக்கிறது. அந்தந்த பருவத்திலே இருக்கிற உணர்வுகளைக் கொண்டாட முடியவில்லை. 15 வயதில் நான் வெற்றிகரமான கதாநாயகி. எப்போதும் பாதுகாப்புக்கு டச் அப், மேக் அப் மேன் எனச் சுற்றி வரும் ஆட்கள். சுதந்திரம் என்பது இல்லை. எங்கேயும் நடமாட முடியாது. எங்கே பார்த்தாலும் கூட்டம்

**உங்களோட இயல்புக்கேற்றபடி ஒரு நடிகையாக நீங்கள் வேறுவிதமாக உங்களை முன்னிறுத்தும் தயாரிப்பு உங்களுக்குத் தெரியாமலேயே ஏற்பட்டுவிட்டதோ என்று தோன்றுகிறது. பாக்கியராஜ் அறிமுகப்படுத்திய நாயகிகளில் நீங்கள்தான் இன்றுவரை நீடித்திருப்பவர். சினிமா நடிகைக்கான கவர்ச்சி என்ற அம்சத்தை நீங்கள் ஒரு கட்டத்தில் கொன்றுவிட்டீர்கள் என்றே சொல்லலாம். முழுக்க முழுக்க அதைக் கொலை செய்து வேடிக்கையான, மகிழ்ச்சியான, குதூகலம் மிக்க ஒரு கதாபாத்திரமாக உங்களை மாற்றிக்கொண்டு விட்டீர்கள். இது நீங்களே உங்களோட இயல்புக்கு தகுந்தாற்போல உள்ளார்ந்து போட்டுக்கொண்ட பாதுகாப்பாக கருதலாமா?**

கண்டிப்பாக உண்மைதான். நான் தமிழ் படங்களில் நடித்து, தெலுங்குக்கு போய் மெதுவாக மலையாளத்துக்கு நகர்ந்த காரணமும் அதுதான். நல்ல கிராமப் பெண்ணின் கதா

பாத்திரமாக இருக்கும். திடீரென்று ஒரு பாட்டுக்கு கிளாமர் பண்ணச்சொல்வாங்க. அது எனக்குப் பிடிக்கவில்லை. எனக்குப் பிடிக்காததைத் திரும்பத் திரும்ப செய்யச் சொல்கிறார்களே என்றுதான் நான் மலையாளம் பக்கம் போனேன். நம்முடைய கலாசாரம் என்னன்னா, மனைவி, தாய், சகோதரி எல்லாரும் மரியாதைக்குரியவர்களாக இருக்கணும் என்கிற எண்ணம் இருக்கிறது. ஆனால் சினிமாவில் காதலியோடு ரயில் நிலையம், ரோடு எல்லா இடத்திலும் அரைகுறையான டிரஸ் போடவிட்டு ஆடுற நிலைமை எனக்கு ஒத்துக்கொள்ளவில்லை. ஒருவனின் தனிமையில் காதலியுடன் இருக்கும் காட்சியைக் காண்பிப்பது ஒகே.

இத்தனை பேருக்கு மத்தியில் இந்த மாதிரி ட்ரெஸ் போட்டுட்டு எப்படி ஆடுறது, ஒரு காதலனே இப்படி கூப்பிட்டுக்கொண்டு போய் டான்ஸ் ஆடுகிறானே... என்று விவாதம்

செய்வேன். இப்படிப்பட்ட சந்தேகங்கள் எல்லாம் இயக்குனர்களை எரிச்சல்படுத்தும்.

சினிமாவில் எந்த நாயகிக்கும் தனித்தன்மை என்பது கிடையாது. நல்ல நடிகைகள் என்று பெயர் எடுத்தவர்கள்கூட அவர்கள் மட்டுமே பிரதானமாகத் தாங்கின படங்கள் என்று எத்தனை படங்களைச் சொல்ல முடியும் சொல்லுங்க. ரொம்பவும் அரிதே. இது என்னைத் தொடர்ந்து தொந்தரவுபடுத்தியது. இந்த நிலை ஏன்? ஒரு நாயகனுக்கு கேரக்டர் க்ரியேட் பண்ணும்போது, நாயகிக்கு ஏன் அதை க்ரியேட் செய்வதில்லை? அவளுக்கும் கேரக்டர் பண்ணனும் இல்லையா. ஆனால் ஹீரோவை வில்லன்கள் அடித்துக்கொண்டிருக்கும் போது ஐயோ என்று சொல்லும் கதாபாத்திர மாகவே நாயகி இருக்கிறாள். ஹீரோ திரும்ப அடிக்கும்போது கைத்தட்டி அவள் சிரித்தால் போதும். பயங்கரமாக ஹீரோ சண்டை போட்டுட்டு இருப்பாரு. இரண்டு பேர் ஹீரோயினை கற்பழிக்க முயற்சித்துக் கொண்டே இருப்பார்கள். அத்தனை பரபரப்பில் ஒரு பெண்ணை இரண்டு மூன்று பேர் என்னதான் பண்ண முடியும்?. ஆனால் அதைப்போன்ற காட்சிகள் இன்னும் நமது சினிமாவில் இருக்கிறது. நகைச்சுவை ட்ராக்கில் போனால் காதல் காட்சிகளைத் தவிர்க்க முடியும் என்பது எனது எண்ணமாக இருந்தது. புள்ளக்குட்டிக்காரன் படத்தில் எனது கதாபாத்திரம் திக்குவாய் உள்ளதாக இருக்கும். எப்போதெல்லாம் அந்தப் பெண்ணுக்கு திக்குமோ ஸ்ட்ரெய்ட் கிஸ் குடுக்கிறதா டைரக்டர் பார்த்திபன் திட்டம் வைச்சிருந்தாரு. அதை வைச்சே ஜானகி அம்மாவை வைத்து ஒரு பாட்டையும் எடுத் துட்டாங்க. ஆனால் நான் இது வேண்டாம் என்றேன். கொஞ்சம் மாத்தலாம்னு யோசித்து அதை நகைச்சுவையாக மாற்றிச் செய்தேன். அந்தக் கதாபாத்திரம் ஒவ்வொரு காட்சியிலயும் நாயகனை முதல் இரவுக்கு கூப்பிடக் கூடியவள். வேற ஒரு நடிகை அதைப் பண்ணி யிருந்தா வேம்பிசாக ஆகியிருக்கும். என்னோட பாதுகாப்புக்கு நான் எடுத்துக்கிட்ட வழிதான் நகைச்சுவை. இல்லையென்றால் 400 படங்கள் கதாநாயகியாக நடிச்சுட்டு இப்படியான ட்ராக்குக்கு வரவேண்டிய அவசியம் இல்லை. ஹீரோயின் ஆசையோட வந்து நகைச்சுவை நடிகைகளாக ஆனவங்க எல்லாம் என்னைப் பார்த்து கேட்பாங்க. ஹீரோயினாக இருந்த நீங்க ஏன் இந்த பாதைக்கு வந்தீங்க என்று ஆச்சரியப் படுவாங்க. ஹீரோயின் பாகம் முடிந்த பிறகு அண்ணி, அக்கா, அம்மா இதுதான் அடுத்து நடிக்க முடிகிற கதாபாத்திரங்கள். அதோட அவளது வாழ்க்கை முடிஞ்சுபோச்சு. கதாநாயகியாக நடிப்பவருக்கு வாய்ப்பு குறைவு என்பதை நான் உணர்ந்துவிட்டேன்.

அதனால் தான் டிராக்கை மாற்றணும் என்று முடிவுசெய்தேன். அதற்குதான் நகைச் சுவையை தேர்ந்தெடுத்தேன். உலக அளவிலேயே புரட்சிகரமான எதையும் சொல்வதற்கு நகைச்சுவையே மீடியமாக இருக்கிறது. சார்லி சாப்ளின் மிகப் பெரிய உதாரணம். ஜாக்கி சானும் நகைச்சுவையை முக்கியமான அம்சமாக வைத்திருக்கிறார். நகைச்சுவை என்பது சங்கீதம் மாதிரி, எல்லா மக்களையும் இணைக்கக் கூடியது. மனிதனோடு மனிதனை ஐக்கியப்படுத்துகிற மிகப் பெரிய பாலமாக இருப்பது நகைச்சுவை. அதை வைத்து எந்த வயசிலும் ஒரு நடிகன் புரட்சி செய்யலாம். அதிக காலம் நீடிக்கிற எந்த சூப்பர் ஸ்டாரைப் பார்த்தாலும் அவர்கள் நகைச்சுவை அம்சத்தை வைத்திருப்பவர்கள் தான். ரஜினி, கமல், மோகன்லால் எல்லாரும் நகைச் சுவையைக் கவசமாக வைத்திருப் பவர்கள் தான்.

**சினிமாவில் ஒரு பெண்ணாக புகார்கள் ஏதாவது இருக்கிறதா?**

அப்படியான வாய்ப்புகள் என்னைப் பொறுத்தவரை இல்லை. நான் ஒரு பெண்ணிய வாதியும் அல்ல. ஒரு ஆணைக் காயப்படுத்த பெண்ணியவாதியாக ஒருவர் ஆகமுடியாது. அதில் எனக்கு உடன்பாடு இல்லை. ஆண்கள் எல்லாரும் சேர்ந்து நடத்தக்கூடிய சடங்கில் நானும் பங்குபெறுகிறேன். சினிமாவில் எத்தனை பிரிவுகள் இருக்கு. பூஜை போடறதில் இருந்து படம் ரிலீஸ் ஆகிறவரை எத்தனை வேலைகள் இருக்கும். 23 யூனியன் இருக்கிறது. இதில் எத்தனை பிரிவுகளில் பெண்கள் இருக்கிறார்கள்? ரொம்ப கொஞ்சம் பேர்தான் உள்ளார்கள். மற்ற இடங்கள் போல தனியாக ஒரு பெண் வேலைக்கு வரமுடியாது என்ற எண்ணம் பொதுவாக இருக்கிறது. நாயகியாக நடிக்கறவங்களோட நான்கைந்து பேர் போகலாம். வேறு யாருக்கும் அந்த வசதி கிடையாது.

ஆனால் இப்போது விளம்பரத்துறையில் நிறைய பெண்கள் இருக்கிறாங்க. நடிப்பதுதான் அவர்களுக்கு பெரிய கவர்ச்சியாக இருக்கிறது. மற்றத் துறைகளில் அதிகம் ஈடுபாடு இல்லை. நடிக்க ஆசைப்பட்டு வரும் பெண்களிடம் கேமிரா டிபார்ட்மெண்டில சேரு என்று சொல்லி யிருக்கிறேன். உதவி இயக்குனராக வேலை செய். எனக்கு அந்த வாய்ப்புகள் இல்லாமல் போச்சு. ஒரு படத்திலேயே நட்சத்திரமாக ஆகிவிட்டேன். அப்புறம் ஒரு இயக்குனரிடம் போய் பணிபுரிந்தால் கிசுகிசு வந்துவிடுமோ என்று பயம் இருந்தது. அந்த இயக்குனரோட ஏன் உட்கார்ந்திருக்கிறது என்று எழுதிவிடுவார்கள். குருவியார், ஊர்வசி அவர்கள் அந்த இயக்குனரோடு அடிக்கடி சந்திப்பு நடத்துகிறார்களாம்... என்னவென்று தெரிய வில்லை என்று எழுதிவிடுவார்.

என்னைப் பத்தி முதல்முதலில் எழுதப்பட்டது கிசுகிசுதான். பயில்வான் ரங்கநாதன் பகுதிநேர பத்திரிக்கையாளரும் கூட. அவர்தான் அந்தக் கிசுகிசுவை எழுதினார். முந்தானை முடிச்சு படத்தில் நான் செய்த கலாட்டாக்களைப் பார்த்துவிட்டு, தலை கால் புரியாமல் குதிக்கும் நடிகை என்று எழுதினார். இயக்குனர் சொல்வது எதையும் கேட்பதில்லை என்று எழுதினார்.

சினிமாவில் பெண்கள் கதை விவாதத்தில் பங்கேற்பதில்லை. நான் ஒருகட்டத்தில் கதை விவாதத்தில் உட்காரத் தொடங்கினேன். நான் நடிக்காத படத்தின் கதை விவாதங்கள் எனது வீட்டில் நடக்கும். எனக்குத் தெரியாததை படப்பிடிப்பில் கேட்டுத் தெரிந்து கொள்வேன். தயாரிப்பைப் பற்றித் தெரிந்து கொள்வதற்காகவே நான் ஒரு படம் தயாரித்தேன். அதற்காக கதை எழுதினேன். அதனால் பெண்கள் எல்லாவற்றிலும் ஈடுபட்ட பிறகு தான் தங்களுக்கான உரிமைகளைக் கோரணும்.

**நீங்கள் உங்களுக்குக் கிடைக்கும் கதாபாத்திரங்களில் தொடர்ந்து நகாசு பண்ணுகிறீர்கள். வசனங்களை நீங்களே சொந்தமாகத் தயாரித்துக் கொள்வீர்களோ?**

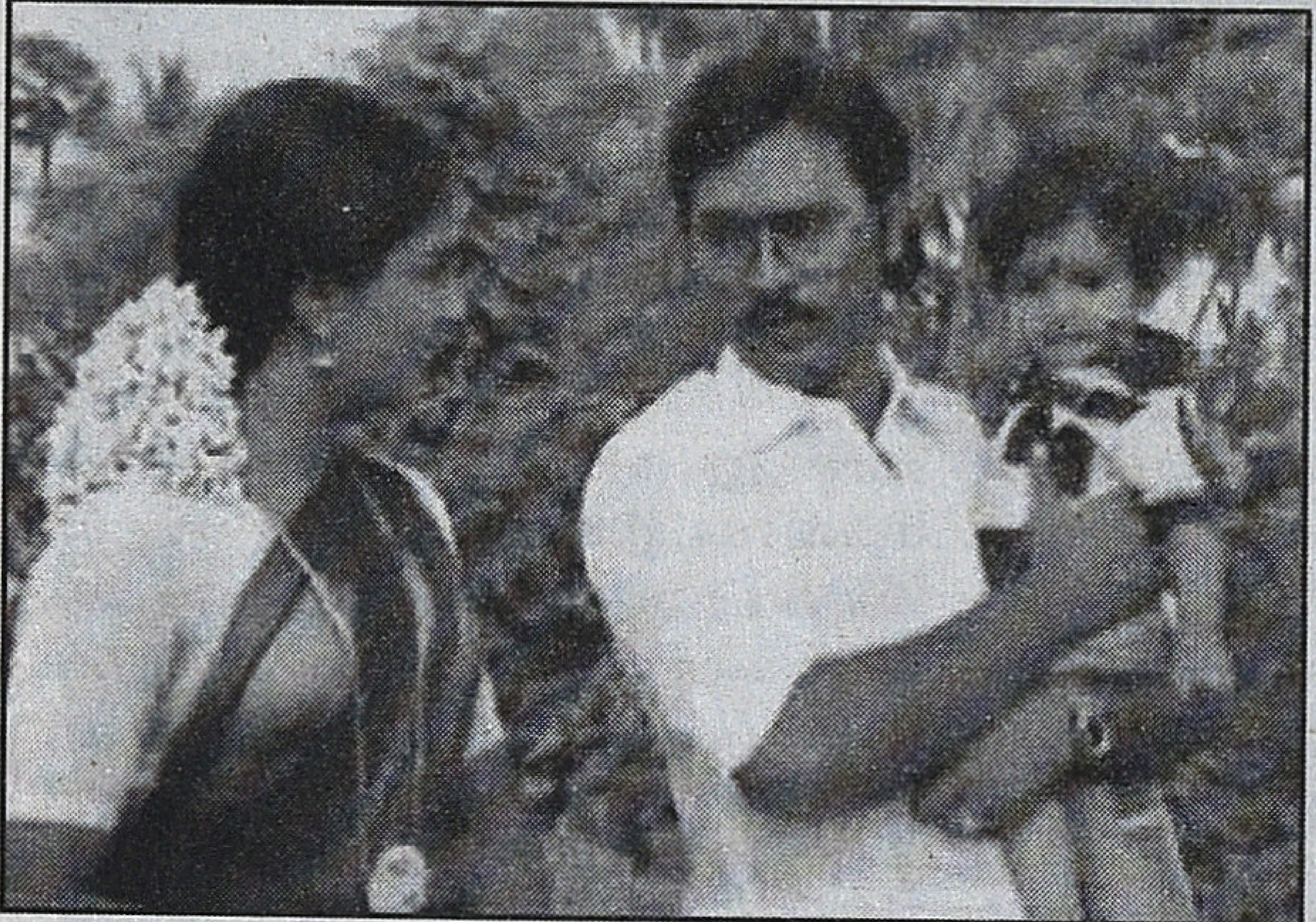
பெண்கள் நகைச் சுவைக்கு இங்கே எழுத் தாளர்கள் கிடையாது. கதையில் எனது பங்களிப்புக்கு அனுமதி கொடுக்க வேண்டும் என்று முதலிலேயே இயக்குனரிடம் சொல்லிவிடுவேன். அப்புறம் நகைச்சுவைக் காட்சிகளைப் பொருத்த வரை எல்லாரும் கலந்து பேசினால்தான் சிறப்பாக வரும். நகைச்சுவை எழுத்தை எழுதுவது ரொம்பவும் சிரமமும் கூட. மலையாளத்தில் டோம்ஸ் என்று ஒரு எழுத்தாளர் இருக்கிறார். சமகால அரசியல் அங்கதம் எழுதுபவர். சினிமா நகைச்சுவையைப் பொருத்தவரை யாரும் தனியாக ஒரு அறையில் அமர்ந்து காட்சிகளை கற்பனை செய்து எழுதவே முடியாது. கலகலவென்று சிரிக்க வேண்டிய காட்சி என்றால் நான்கு பேர் உட்கார்ந்து பேசினால் தான் வரும். அப்படியான ஒரு டிஸ்கஷனுக்கான வாய்ப்பு ஸ்பாட் இம்ப்ரொவைசேஷனில் தான் கிடைக்கும். நான் இப்படி செய்யறேன். நீங்க இப்படி ரியாக்ட் பண்ணுங்க என்று பேசினால் சிறப்பாக வரும். வனஜா கிரிஜா படத்தையே உதாரணமாகச் சொல்லலாம். மலையாளத்தில் அந்த கதாபாத்திரத்தை எனது சகோதரி செய்தார். 20 வருஷத்துக்கு முன்னால மனோரமா ஆச்சி செய்த கதாபாத்திரம் அது. படத்தோட தயாரிப் பாளர் பஞ்சு அப்பாவை ரொம்ப காலமாகத் தெரியும். அந்தப் படத்தோட மிச்ச காட்சிகள் அனைத்து எடுக்கப்பட்டு நான் நடிக்க வேண்டிய காட்சிகள் மட்டுமே பாக்கி இருந்தது. படம் அதுவரை பிசினஸ் ஆகலை. நெப்போலியன், ராம்கி, மோகினி எல்லாரும் நடிச்சாங்க. நான் முதல் நாள் படப்பிடிப்புக்குப் போய் நடிச்சேன். ஆனால் எனக்கு திருப்தி இல்லை. பிரசன்னகுமார் என்ற எழுத்தாளர் அதற்கு வசனம் எழுதியிருந்தார். அவரைக் கூப்பிட்டு என்னோட பங்களிப்பு இதில் எதுவும் இல்லை, வேறு யாரும் இதில் செய்யலாம் என்று சொல்லிவிட்டேன். என்னை விட்டுடுங் கன்னு சொன்னேன். படத்தின் இயக்குனர் கேயார் மிகுந்த அனுபவம் வாய்ந்தவர். அவர் என்னிடம், அம்மா நீங்க எப்படி இம்ப்ரொவைஸ் செய்ய லாம்னு நினைக்கிறீங்களோ அதை செய்ங்கன்னு சொன்னார். அதுதான் படத்துக்குப் பிளஸ் என்றும் சொன்னார். படம் கிட்டத்தட்ட முடிஞ்சுபோச்சு. நான் அஞ்சாறு சீன் மட்டுமே நடிக்க வேண்டி யிருந்தது. எங்கம்மா சபதத்தின் ரீமேக் அது. படத்தில் எனக்கு நல்ல பெயர்கிடைத்தது. அது இயக்குனர் கொடுத்த சுதந்திரத்தால்தான். ஸ்பாட்லயே விசு சாரோட சேர்ந்து பண்ணின காட்சிகள்தான்.

**மைக்கேல் மதன காமராஜன் உங்களோட சிறந்த படங்களில் ஒன்று அதைப்பற்றி சொல்லுங்கள்...**

மலையாளத்தில் அதிகப் படங்களில் அப்போது ஒப்புக்கொண்டிருந்தேன். சிங்கீதம் சீனிவாசராவ்

நம்மை முழுமையாக நடிக்கவிட்டு விட்டு, பார்த்த பிறகு எந்தெந்த பாவம் வேண்டாம், வார்த்தைகள் வேண்டாம் என்று எடிட் பண்ணி சொல்லி விடுவார். கமல்ஹாசனோடு நடிக்கும்போது ஒரு எனர்ஜி வரும். அந்த எனர்ஜியில் நான் சிறப்பாக நடித்து விடுவேன். ஆங்கிலத்தில் க்ராப் ஆப்பிள் என்று சொல்வார்கள். ஒரு தூய்மையான வெள்ளைப் பேப்பர் காண்பித்தால் ஓரத்தில் உள்ள கருப்புப் புள்ளி மட்டும் சிலருக்குத் தெரியும். விஞ்ஞானியைப் பொருத்தவரை அந்த நுட்பம் முக்கியம். ஆனால் கலைஞனைப் பொருத்தவரை ஒரு கருப்புப் பேப்பரில் பார்க்கும் வெள்ளைப் பொட்டை அழகு என்று சொல்லிவிடுவான். அதுதான் அவனை வளர வைப்பதும் கூட. கலைஞனிடம் 99 சதவிகிதம் எதிர்மறையான எனர்ஜி இருக்கலாம். ஒரு சத விகிதம் சாதகமான விஷயத்தை அவனிடம் தெரியப்படுத்திவிட்டால் மிச்ச 99 சதவிகிதமும் பாசிட்டிவ் ஆக மாறிவிடும்.

அது கமல் சாரிடம் உண்டு. பத்து ஜூனியர் ஆர்டிஸ்ட் நிற்கிற கூட்டத்தில் ஒருவர் நன்கு



நடிப்பதைப் பார்த்தால் அவரை முன்னால் நிறுத்து என்று சொல்வார். அவர் நல்ல ரியாக்ஷன் கொடுக்கிறார்னு பாராட்டுவார். இல்லையெனில் கோவை சரளாவுடன் நடிக்கும் தைரியம் யாருக்கு வரும். திறமையை மட்டுமே பார்க்கும் கலைஞர் அவர். என்னோட ரீ என்ட்ரியில் கமல்தான் என்னோட கேரியரை மெருகேற்றினார். மைக்கேல் மதன காமராஜனுக்கு அப்புறம் என்னை மையமாக வைத்து சினிமாக்கள் எடுக்கப்பட்டன. மகளிர் மட்டும், இரட்டை ரோஜா, மாயா பஜார் என வெற்றிப்படங்களாகவும் அமைந்தன.

அப்போதும் இப்போதும் எனது தோற்றம் பற்றி எனக்கு கவலை வந்ததேயில்லை. தொப்பை விழுந்திருக்கா, இரட்டை நாடி போட்டுவிட்டதா என்பது பற்றி அக்கறைப் படவேயில்லல. நான் எப்படி இருக்கிறேனோ அப்படித்தான் நடிக்கிறேன். அதை ஜனங்க ஏத்துக்கிட்டாங்களா... சகிச்சுக்கிட்டாங்களா என்று எனக்குத் தெரியாது.

**மைக்கேல் மதன காமராஜன் படத்தில் சுந்தரி நீயும் சுந்தரி நானும் பாட்டு சிருங்கார ரசம் கொண்டது. ஆனால் காட்சியில் அது அவ்வளவு வெளிப்படவில்லை அல்லவா...:**

அந்தப் பாட்டு கிளாமரசாக திட்டமிடப் பட்ட பாட்டுதான். தண்ணீருக்கு அடியில் நெருக்கமாக நடிக்க கமல் திட்டமிட்டிருந்தார். நான் மடிசார் புடவையில் முழுமையாக சேப்டி பின் குத்தித்தான் எதுவும் விலகாதவாறு நடித்தேன். கமலுக்கு ஏமாற்றம்தான். விவாதமும் ஏற்பட்டது. சரி வேண்டாம் என்று விட்டு விட்டுப் போய்விட்டார். அசைவமாக இருக்க வேண்டிய சமையல் சைவமாக மாறிடுச்சே என்று பீல் பண்ணினார். க்ளைமாக்ஸில் அத்தனை ஹீரோயினும் அந்தமலை வீட்டிலிருந்து இறங்கணும். நான் அந்தக் காட்சியில் இல்லை. அதனால் எனக்குப் பதிலாக வெள்ளையா ஒரு பையனை டூப்புப் போட்டு இறங்கச் சொல்லியிருக்கிறாங்க. அவன் ஆம்பளைப் பையன்தானே. புடவையெல்லாம் தூக்கிக்கிட்டு அவன் இறங்கிட்டான். டப்பிங்கில் பார்க்கும்போதுதான் தெரிஞ்சது. அடப்பாவி நான் இத்தனை பாதுகாப்பாக நடிச்சதை இவன் இப்படி ஆக்கிட்டானேன்னு நினைத்தேன். நான் டப்பிங் பேசமாட்டேன்.. அந்த சீனை கட் பண்ணனும்னு பிடிவாதமாக இருந்தேன். அவர்களும் கூடுமானவரை அதை கட்பண்ணியே ரிலீஸ் செய்தார்கள்.

நான்கு கதாநாயகிகளோட நடிச்சாலும் ஊர்வசி கதாபாத்திரம்தான் இந்தப் படத்தை நிறுத்துச்சுன்னு கமல்ஹாசன் வெளிப்படையாகச் சொன்னதுதான் இன்னைக்கும் என்னைப் பற்றிய பாராட்டாக நிற்கிறது. திரிபுரசுந்தரியா நடிக்கும் போது, சாதாரணமாகத்தான் நினைத்து நடித்தேன்.

**நடிகை ஊர்வசிக்கு, ஊர்வசி விருது கிடைக்க வில்லை என்ற வருத்தம் உள்ளதா? நகைச்சுவை நடிகையாக ஆனதால் ஊர்வசி விருதுகள் கிடைக்க வில்லையா?**

நான் தமிழ் நடிகையாகத்தான் அடையாளம் என்னைக் காண்கிறார்கள். ஆனால் தமிழில் மட்டும்தான் நகைச்சுவை நடிகை என்று நான் முத்திரை குத்தப்பட்டுவிட்டேன். மலையாளம், தெலுங்கில் அப்படியான முத்திரை இல்லை. இன்னமும் பிரதான கதாபாத்திரங்களில் தான் நடித்துக்கொண்டிருக்கிறேன். ரஜினி அருமையான குணச்சித்திர நடிகர்தான். ஆனால் அவர் எந்தச் சோதனையும் செய்ய முடியாது. நான் சோகமான கதாபாத்திரங்களில் நடிப்பதை யாரும் விரும்பவில்லை. வாசுகி என்ற படத்தில் நடித்தேன். கஸ்தூரி ராஜா இயக்கிய படம் அது. வரதட்சணைக்கு எதிரான செய்தி உள்ள படம். அந்தப் படத்தைப் பார்த்து என்னிடம் நிறைய பெண்கள் வந்து சொன்னாங்க. நீங்க போய் அதை மாதிரியெல்லாம் பேசக் கூடாதுங்கன்னாங்க. எங்களுக்கு ஒருமாதிரி இருந்துச்சும்பாங்க. புருஷன் திட்டினா நான் பேக்கு மாதிரி வெகுளி

மாதிரி நிக்கறதைத்தான் அவர்கள் என்கிட்ட எதிர்பார்க்கிறாங்க. நான் சீரியசா எந்த வசனமும் பேசக் கூடாது. கடந்த 5 வருடங்களில் ஞாபகம் இருக்கக் கூடிய கதாபாத்திரத்தில் எந்த ஹீரோயின் நடிச்சிருக்காங்கன்னு சொல்லுங்க. சிம்ரன் பெரிய ஹீரோயினா இருந்தபோது கோவில்பட்டி வீரலட்சுமி என்கிற படம் பண்ணினார். கன்னத்தில் முத்தமிட்டால் படத்தில அம்மா கேரக்டர் செய்தாங்க. எத்தனை பேர் அதை ஏற்றுக் கொண்டார்கள்.

தமிழில் ரொம்ப வருஷங்களுக்குப் பிறகு தருண் கோபியின் திரைக்கதையில் அவரது நண்பரின் இயக்கத்தில் பேச்சியக்கா மருமகன் என்ற திரைப்படத்தில் நடித்துள்ளது ரொம்ப திருப்தியாக இருந்தது. ரொம்ப நல்ல கதை அது. புருஷன் சின்ன வயதிலேயே இறந்து போன பெண்ணின் கதாபாத்திரத்தில் நான் நடிச்சிருக்கேன். அந்தப் பெண் என்னதான் தூய்மையாக இருந்தாலும் ஊர் அவளைப் பற்றி எந்த உறவுமுறையோடும் இணைத்துப் பேசிவிடும். அந்த நிலையில் உள்ள பெண்ணின் கதாபாத்திரத்தில் நான் நடிச்சிருக்கேன். படம் ரொம்ப நல்லா வந்திருக்குது. அந்தப் படம் தொடர்பா ஒரு எதிர்பார்ப்பு இருக்கிறது. தருண்கோபி பண்ணியிருக்கிற கதாபாத்திரமும் நன்றாக வந்திருக்கிறது.

**தமிழ் நடிகைகளில் ஒரு பத்துபேர் தான் முத்திரை பதித்த நடிகைகளாக இருக்கிறார்கள். அவர்களில் நீங்களும் ஒருவர். நடிகை சாரதா மாதிரி சில கேரக்டர்களை செய்து விருதுகள் வாங்கியிருக்கலாமோ என்று தோன்றியதில்லையா?**

ஆரம்பத்திலிருந்தே அந்த விருப்பம் இல்லை. 10, 15 வருடம் முன்னாடி வரைக்கும் விருதுகள் வாங்கின ஹீரோயின் எல்லாருமே, துயரகரமான முடிவைச் சந்திச்சாங்க. கன்னடத்தில் கல்பனா, இந்தியில் ஸ்மிதா பாட்டீல், தமிழில் ஷோபா என்று தொடர்ந்த சோகத்தில் அந்த விருது மேலயே பயம் ஏற்பட்டுப் போச்சு. இந்த விருதுகள் எல்லாமே பிரச்னைங்கற எண்ணமும் ஏற்பட்டுச்சு. கிடைச்சுடக்கூடாதேங்கற எண்ணமும் இருந்தது. சினிமா அதிக செண்டிமெண்டுகள் பார்க்கிற இடமாச்சே. தமிழில் சமீபத்தில்தான் விருதுக்கு போகிற மாதிரியான படங்கள் எடுக்கப் படுகிறது. பிராந்தியம் சார்ந்த ஊர்சார்ந்த படங்கள் கடந்த ஐந்து வருஷங்களாகத்தான் வந்துட்டு இருக்கு.

விருதுகள் நல்லதுதான். ஆனால் நடிக்கும் போதே விருதைப் பற்றி எண்ணம் வரக்கூடாது. சினிமா என்பது கலாச்சாரம் சம்பந்தப்பட்டது. பெண்ணுக்கு குடும்பத்தில் என்ன முக்கியத்துவம் இருக்குதோ அதைத் தான் நமது படங்களும் காண்பிக்கிறது. அதுதான் கவிதையில் வெளிப்படுகிறது. இது ஊர்வசிக்கு மட்டும் பிரச்னை அல்ல. ஒரு திரைப்படத்தில் காண்பிக்கப்படுவது அந்தந்தக் கலாசாரத்தை ஒட்டியது. அம்மாவுக்கு கொடுக்கிற முக்கியத்துவத்தை பெண் கதாபாத்திரத்துக்கு கொடுத்து எழுதுங்க. அத்தனை சக்தி இருக்கு. வீட்டில் தங்கைக்கு மதிப்பு இருக்கு இல்லையா. அப்படியான மதிப்புமிகுந்த போக்கு தமிழ் சினிமாவில் இருந்திருக்கு. தற்போது கலாச்சாரத்திலேயே பெண்களுக்கு மரியாதை இல்லை. படங்களிலும் இல்லை.

பெண்கள் சம்பாதிக்கத் தொடங்கிய பிறகு ஆண்களுக்கு ஏற்பட்ட பாதுகாப்பின்மையின் விளைவுதான் அது. முன்பைவிட இப்போது விவாகரத்துகள் கூடிவிட்டதற்கும் காரணம் இதுதான். பொருளாதார அடிப்படையில் பின்தங்கி இருந்ததால் பெண் அமைதியாக இருந்தாள். இப்போது அவளுக்கு தன்னம்பிக்கை அதிகரித்துள்ளது. சமீபத்தில் தமிழ் சினிமாவில் பெண் கதாபாத்திரத்துக்கு கொஞ்சம் முக்கியத்துவம் தரத் தொடங்கியிருக்கிறார்கள். பருத்திவீரன் போன்ற படங்களை உதாரணமாகச் சொல்லலாம்.

தமிழில் திரைக்கதை எழுத்தாளர்களுக்கு மரியாதை கிடையாது. கதை, திரைக்கதை, வசனம், இயக்கம் என்று போட்டுக் கொள்ளும் முனைப்புதான் இருக்கிறது. ஆனால் ஒரு கும்பலே சேர்ந்து சீன்களைச் சொல்லி சேர்த்திருக்கும். அதில் ஆண்களின் அனுபவம் மட்டுமே இருக்கும். ஒரு வீட்டில் பெண்கள் பேசுவதை ஒரு கும்பலாக உட்கார்ந்து சீன் பிடிக்கும்போது எப்படி கற்பனை செய்து எழுத முடியும். வெறுமனே வெட்டுக்குத்து காட்சிகள் தான் அதிகமாக உள்ளன. தியேட்டருக்கு பெண்கள் வராமல் போனதன் காரணமும் இதுதான். அவங்க ஏன் டிவி சீரியல் முன்னாடி உட்கார்ந்திருக்காங்க. சுத்தி சுத்தி அரைச்ச மாவையே அரைச்சுட்டு இருந்தாலும் அதில்தான் குடும்பத்தில் உள்ள அம்மா, பாட்டி, மாமனார் போன்ற கேரக்டர்கள் வருகின்றன.

**இயக்குனராக அவதாரம் எடுக்கும் ஆசை உண்டா?**

ஒரு அணியின் தலைவனாக இருப்பதற்கு நிறைய தகுதிகள் வேண்டும். எல்லாருக்கும் முன்னுதாரணமான ஒரு நபராக இருக்கணும். அவர் நடிப்பு சொல்லிக்கொடுக்கணும், ப்ரொடக்சன்ல சரியாக வேலை நடக்கலைன்னா தட்டிக் கேட்கணும். காமிராமேனை வேலைவாங்கணும். எடிட்டிங்கில் தப்பு நேர்ந்தால் கரெக்ட் பண்ற வலு வேணும். அதையெல்லாம் செய்றதுக்கு 100 சதவிகிதம் நம்பிக்கைவந்தால் தான் நான் இயக்குவேன். 10 நடிகர்கள் இருந்தார்களென்றால் அவர்களிடம் அதிகபட்சம் வேலைவாங்கக் கூடிய இயக்குனராக நான் இருக்கணும். அவர்களின் திறமை முழுவதையும் பயன்படுத்தவேண்டும். வெகுமக்கள் அனைவரும் பார்க்கக்கூடிய தரமான படமாக இருக்க வேண்டும். தமிழில் தான் முதல் படத்தை இயக்குவேன். அதுதான் எனது எண்ணம். ஏனெனில் இங்குதான் எனக்கு சுதந்திரம் உள்ளது. 2013இல் பண்ணணும்னு நினைக்கிறேன். ■

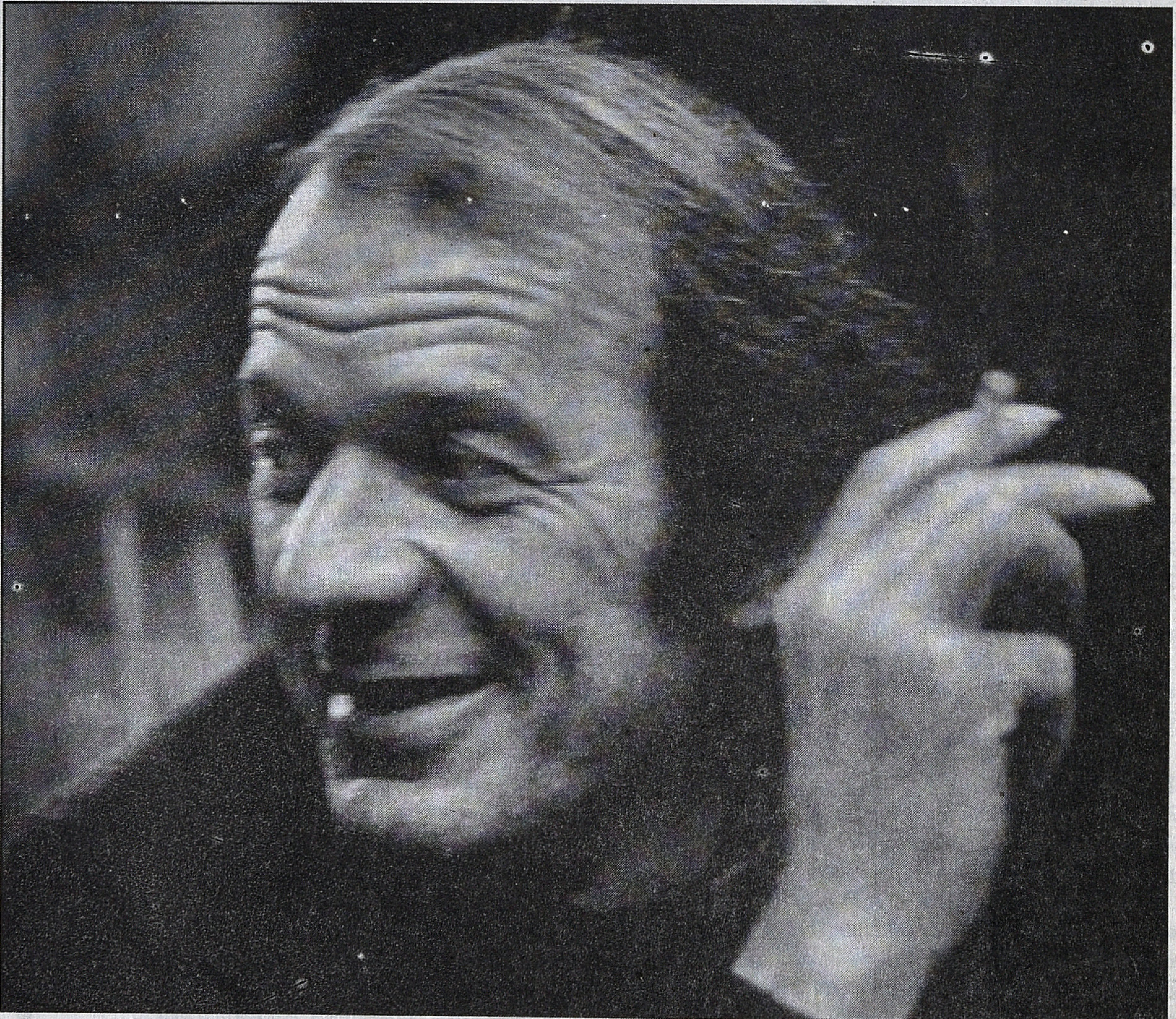
தெல்யூஸின் சினிமா தத்துவமும்
தமிழ் சினிமா வரலாறும்

ராஜன் குறை

அத்தியாயம் ஒன்று

# ஹரிதாஸ்: மீட்சியைத் தேடியலையும் வெளிகள்

பகுதி 2



தெல்யூஸைப் புரிந்துகொள்ள நாம் திரைப்படம் என்ற பதிவினை, நிகழ்வினைக் குறித்து பல்வேறு விதமாக சுதந்திரமாக யோசிக்க வேண்டும். அடிப்படையில் என்ன நடக்கிறது? திரை என்ற ஒரு செவ்வகப் பரப்பு இருக்கிறது. அதில் அசையும் பிம்பங்கள் தோன்றுகின்றன. அந்த பிம்பங்கள் பிரஞ்ச முழுமையிலிருந்து எடுக்கப்பட்ட ஒரு அசைவின் பகுதி (mobile section). உதாரணமாக இயக்குனராக முயற்சி செய்வதாக வேடிக்கையாகச் சுட்டப்படும் கதாபாத்திரங்கள் தங்கள் இரு கைகளிலும் உள்ள ஆள்காட்டி, நடு விரல்களை ஒரு ஜதையின் மேல் இன்னொரு ஜதையைக் குறுக்கே வைத்து ஒரு செவ்வகச் சட்டகத்தை உருவாக்கிக் கொண்டு தங்கள் முன்னால் நிற்கும் நபரையோ, காட்சியையோ பார்ப்பார்கள். அதாவது தாம் காணுவதை அவர்கள் காமிரா போல ஒரு சட்டகத்தினுள் (frame) வைத்து பார்க்கிறார்களாம். இதை உண்மையிலேயே இயக்குநர்களும் செய்வார்களா என்று எனக்குத் தெரியாது. ஆனால் செய்திருக்க வேண்டும்; இல்லாவிட்டால் இந்தச் சித்தரிப்பு தோன்றியிருக்காது.

அப்படிச் செய்யும்போது அவர்கள் முன்னால் உள்ள எப்படிப்பட்ட வெளியிலிருந்தும் அவர்கள் ஒரு பகுதியை துண்டித்துப் பார்க்கிறார்கள். அதைத்தான் காமிராவும் செய்கிறது என்பதால் விரல்களையே சட்டகமாக்கிப் பார்க்கிறார்கள். அவர்கள் அவ்விதம் கோர்க்கப்பட்ட விரல்களை மெல்ல நகர்த்திய வண்ணம் பார்த்தால் காமிரா பேன் (pan) செய்கிறது என்று அர்த்தம், அப்போது அந்த செவ்வகப் பரப்பினுள் பிரபஞ்ச முழுமையின் வெவ்வேறு பகுதிகள் நுழைகின்றன. சட்டகத்தின் வெளியேயிருப்பது (out of frame) சட்டகத்தினுள்ளிருப்பதுடன் ஒரு உறவில் இருந்துகொண்டிருக்கிறது என்பதை புலன் முன்னனுபவத்தினால் அறிவோம். சட்டகத்திற்கு வெளியேயிருப்பது என்ன வென்று நிச்சயமாகத் தெரியாவிட்டாலும் ஏதோ ஒரு தொடர்ச்சி இருக்கிறதென்பது தெரியும். இதனால் திரையில் அசையும் பிம்பங்கள் பிரபஞ்ச முழுமையின் தெரிவு செய்யப்பட்ட பகுதி. அது மட்டுமல்லாமல், அந்த அசைவின் பகுதி வேறொரு அசைவின் பகுதியைப் பதிவு செய்துள்ளது என்பதைவிட, முன்னெப்போதும் இல்லாத விதத்தில் மீண்டும் நிகழ்த்திக் காட்டுகிறது என்பதை நாம் புரிந்துகொள்ள வேண்டும். வேகமாக ஓடும் குதிரையின் குளம்புகளை மட்டும் பத்திருபது வினாடிகள் நாம் என்றாவது பார்த்திருப்போமோ? திரையில் பார்க்கிறோம். நம் பார்வையால் அவ்வளவு துல்லியமாகப் பிரித்தெடுத்துப் பார்க்க முடியாத அந்த அசைவை, அதன் நளினத்தைப் பார்க்கிறோம்.

இப்படி அசையும் பகுதிகளை, அதாவது பிம்பங்களை, பதித்து, அவற்றை வெட்டி ஒட்டி உருவாகிறது சினிமா. இந்த அசையும் பகுதிகள் செவ்வகப் பரப்பினை ஒவ்வொன்றாக ஆக்கிரமிக்கின்றன. அந்த அசையும் பகுதிகள் கதையினை முன்னகர்த்த மட்டும் பயன்படுகின்றனவா? அல்லது அவை தன்னளவில் புலனுணர்வையும், புரிதலுணர்வையும் தருகின்றனவா? இந்தக் கேள்வி தெல்யூஸின் பார்வையில் மிகவும் முக்கியமானது.

ஹரிதாஸின் முதல் காட்சியில் ஓடும் குதிரையின் குளம்படிகள் அருகாமைக் காட்சியாகக் காட்டப்படுகின்றன. அடுத்து ஓடும் குதிரையின் முகமும், கழுத்தும் திரையில் தெரிகின்றன. மூன்றாவதாக குதிரையில் ஆரோகணித்திருக்கும் எம்.கே.தியாகராஜ பாகவதர் ஹரிதாஸாகத் திரையில் தோன்றுகிறார்; அப்போது நாம் ஓடும் குதிரையைப் பார்ப்பதில்லை. உடனே "வாழ்விலோர் திருநாள்" என்று பாடத் துவங்குகிறார். அடுத்து குதிரையின் மேல் அவர் பாடிய படியே ஒரு வீதியுனுள் நுழைகிறார். அங்குள்ள பெண்கள் அவரை பார்க்கிறார்கள்; அவரும் அவர்களைப் பார்க்கிறார். ஒரு சில பெண்கள் அவரைப் நோக்கி விழிகளால் சாடை செய்கிறார்கள். அவர் அவர்களைப் பின்தொடர்கிறார். கண்ணடிக்கிறார். இவ்வளவும் பாடலின் ஊடாகவே நடக்கின்றன.

முதலில் வேகமாக ஓடிய குதிரையின் குளம்புகளையும், முகத்தையும் பார்த்தோம். பின்னர் குதிரையின் மீது அமர்ந்திருக்கும் எம்.கே.டி.யைப் பார்த்தோம். பின்னர் அவர் குதிரையின் மீதமர்ந்து வருவதை பார்க்கும் போது குதிரை வேகமாக ஓடுவதில்லை. அநேகமாக எம்.கே.டி. வேகமாக ஓடும்போது குதிரையில் சவாரி செய்யவில்லையென்று தோன்றுகிறது, ஆனால் குதிரையின் குளம்புகள், முகம், மூன்றாவதாக நடிகர் ஆகியோரைப் பார்க்கும்போது அவர் ஓடும் குதிரையில் இருப்பதாகத் தொகுத்துக்கொள்கிறோம். இங்கே குதிரையின் ஓட்டம் என்பது அவர் இளமைத் துடிப்பை உருவகம் செய்வதாக இருக்கிறது. ஆனால் குதிரையின் ஓட்டம் என்பது எந்த ஒரு குறிப்பிட்ட பயணமாகவும் இல்லை. எம்.கே.டி. ஒரு குறிப்பிட்ட இடத்திலிருந்து, குறிப்பிட்ட இடத்திற்குச் செய்யும் பயணமாக இல்லை, பெண்களை நாடிச் செய்யும் ஒரு இலக்கற்ற பயணம் அது என்று அறிகிறோம்.

இந்தத் தொடரில் நாம் மீண்டும் மீண்டும் தெல்யூஸின் கருதுகோள்களுக்கு வருவோம். ஆனால் அடிப்படையாக ஒரு சுவாரசியமான விஷயத்தினை உடனடியாக கவனிப்போம். எல்லா பிம்பங்களுமே அசைவினை அல்லது இயக்கத்தைத் திரையில் காட்சிப்படுத்தினாலும், தெல்யூஸ் இரண்டு பெரிய பிரிவுகளைத் தன் புத்தகங்களின் தலைப்பே கூறுவது போல உருவாக்குகிறார். ஒன்று அசை பிம்பம், இன்னொன்று கால பிம்பம். அசை பிம்பம்

காலத்தை மறைமுகமாகத்தான் நமக்குத் தருகிறது; கால பிம்பம் நேரடியாகத் தருகிறது என்பதுதான் தெல்யூஸ் கூறும் முக்கிய வித்தியாசம். இது என்ன வித்தியாசம் என்பதை நாம் தெளிவாகப் புரிந்துகொள்ள முடியுமானால் நமக்கு அவர் தத்துவத்தின் பிற அம்சங்களைப் புரிந்து கொளவது சுலபம்.

இந்த வித்தியாசத்தின் மிக எளிமையான அம்சத்தை நாம் முதலில் பரிசீலிப்போம். தெல்யூஸின் சினிமா நூல்கள் குறித்து நாள்தோறும் பல வியாக்கியானங்கள், விளக்க வுரைகள், விமர்சனங்கள் உலகில் எழுதப் பட்டுவருகின்றன. நான் ரோடாவிக், டொனால்ட் போக் உள்ளிட்ட சிலர் எழுதிய நான்கைந்து நூல்களைப் படித்துள்ளேன். பல கட்டுரைகளைப் படித்துள்ளேன். யாரும் இந்த எளிமையான புள்ளியிலிருந்து விளக்கத்தைத் தொடங்கு வதில்லை. எனக்குச் சிந்தனைகளை எளிமைப் படுத்தி அதனுள் நுழைந்த பிறகு அதன் சிக்கலான, அடர்த்தியான மையத்திற்கு செல்வது

**1980ஆம் ஆண்டிற்குப் பிறகு பிறந்த யாரையும் ஹரிதாஸ் படம் பார்க்கச்சொல்வது தண்டனை என்றே அவர்களால் கருதப்பட வாய்ப்பு இருக்கிறது. சென்ற வாரம் மறு வெளியீடு செய்யப்பட்ட கர்ணன் (1964) படம் போடப்பட்ட அரங்குகளில் இள வயதினர் பலரின் வியப்பைப் பார்க்க முடிந்தது (இதையெல்லாம் அந்த காலத்தில் ரசிச்சு பார்த்தீங்களா?)**

பிடித்தமான ஒரு அறிதல் முறை. அதனால் நாம் எளிமையாகப் புரியக்கூடிய ஒரு இடத்தில் நுழைவோம்.

பயணம் என்பதை எடுத்துக்கொள்வோம். ஒரு இடத்திலிருந்து இன்னொரு இடத்திற்குப் போவதாக ஒரு கதை. மருத நாட்டின் தலை நகரிலிருந்து வேங்கி நாட்டின் தலைநகருக்கு செல்கிறான் இளவரசன். படத்தின் துவக்கத்தில் குதிரையின் குளம்புகளை அண்மைக் காட்சியில் பார்க்கிறோம். பிறகு பயணம் செய்யும் அவனைப் பார்க்கிறோம், வேங்கி நாட்டின் தலைநகரை நெருங்கியதும், கோட்டையின் மேலிருந்து அவனை பார்க்கிறார்கள். கதவுகள் அடைக்கப்படுகின்றன. நான்கு குதிரைகளில் காவலர்கள் அவனைச் சூழ்ந்துகொள்கிறார்கள். வாட்போர் நிகழ்கிறது. இப்படியாகச் சம்பவங்கள் தொடர்கின்றன. இந்த வரிசையில் நிகழ்வுகளைக் கண்ணுறும் நாம் பிம்பங்களின் மூலமாக ஒரு செயல் எதிர்வினை சங்கிலியில் இணைக்கப்படுகிறோம். நாம் உணர்வுகள் எதிர்வினை இயந்திரத்தில் பிணைக்கப்படுகின்றன. அடுத்து என்ன நடக்கப்போகிறது, வாட்போரில் இளவரசன் வெல்வானா? எதற்காக அவன் வேங்கி நாட்டிற்கு வந்தான் போன்ற கேள்விகள் தோன்றுகின்றன. இப்படிப்பட்ட பார்வை யாளர்/திரைப்பிரதி நிலையை உணர்வு எதிர்வினை இயந்திரம் (sensory motor schema) என்று அழைக்கிறார் தெல்யூஸ். இப்படிப்பட்ட ஒரு பயணத்தில் பிம்பங்கள் அசை பிம்பமாக இருக்கின்றன. காலத்தைக் கதையின் அசைவுகளின் தர்க்கத்தினுள் பொதிந்து மறைமுகமாக தருகின்றன (அசைவிலிருந்து காலத்தை பிரிக்க முடியாது அல்லவா?).

ஆனால் ஹரிதாஸில் என்ன நடக்கிறது என்று பாருங்கள். குதிரையின் குளம்படிகளைப் பார்த்தோம். அதன் மீது அமர்ந்திருந்த நாயகனைப் பார்த்தோம். நாயகன் உடனே பாடத் தொடங்குகிறான். பெண்களைப் பற்றி பாடிக்கொண்டே இலக்கில்லாமல் தெருக்களில் அலைகிறான். இப்போது நமது உணர்வு எதிர்வினை இயந்திரம் மெள்ள இயக்கத்தை நிறுத்துகிறது. ஆசுவாசமாக இருக்கையில் சாய்ந்து உட்கார்ந்து கொண்டு சங்கீதத்தையும், எம்.கே.டி.யின் முகபாவங் களையும், அங்க சேஷ்டைகளையும், பெண்களின் நாணத்தையும் ரசிக்கத் தொடங்குகிறோம். அந்தப் பயணம் எந்தப் புள்ளியிலிருந்து துவங்கி எங்கே போகிறது என்பது முக்கியமற்றுப் போகிறது. இங்கே அசைவு மெல்ல காலத்தினுள் அமிழ்கிறது. செயல் நிகழ்வுத் தொடர்ச்சி என்பது அறுபடும் போது அதன் பின்னால் பேரிருப்பாகப் பரந்து நிற்கும் காலம் தென்படுகிறது. பரபரப்பாக வாழும் ஒரு வர்த்தகர், கார் பழுதடைந்து ஒரு சாலையோர கிராமத்தின் மாமரத்தடியில் நான்கு மணி நேரம் வீற்றிருக்க நேர்ந்தால் என்ன ஆகும் என்பதைப் போல. பல சமயங்களில் அதை நாம் "போர்" (Bore; boredom) என்ற ஆங்கிலச் சொல்லின் மூலம் குறிக்கிறோம். 1980 ஆம் ஆண்டிற்குப் பிறகு பிறந்த யாரையும் ஹரிதாஸ் படம் பார்க்கச்சொல்வது தண்டனை என்றே அவர்களால் கருதப்பட வாய்ப்பு இருக்கிறது (அவர்களுக்கு bore அடிக்கும்). சென்ற வாரம் மறு வெளியீடு செய்யப்பட்ட கர்ணன் (1964) படம் போடப்பட்ட அரங்குகளில் இள வயதினர் பலரின் வியப்பைப் பார்க்க முடிந்தது (இதை யெல்லாம் அந்த காலத்தில் ரசிச்சு பார்த்தீங்களா?)

தெல்யூஸ் இதைத்தான் சொல்கிறார். சினிமா 2: கால பிம்பம் என்ற நூலின் 272ஆம் பக்கத்தில் நீங்கள் இந்த எளிமையான, முக்கியமான வரையறையைக் காண முடியும். (இந்த பக்க எண் ஆங்கிலத்தில் University of Minnesota Press,

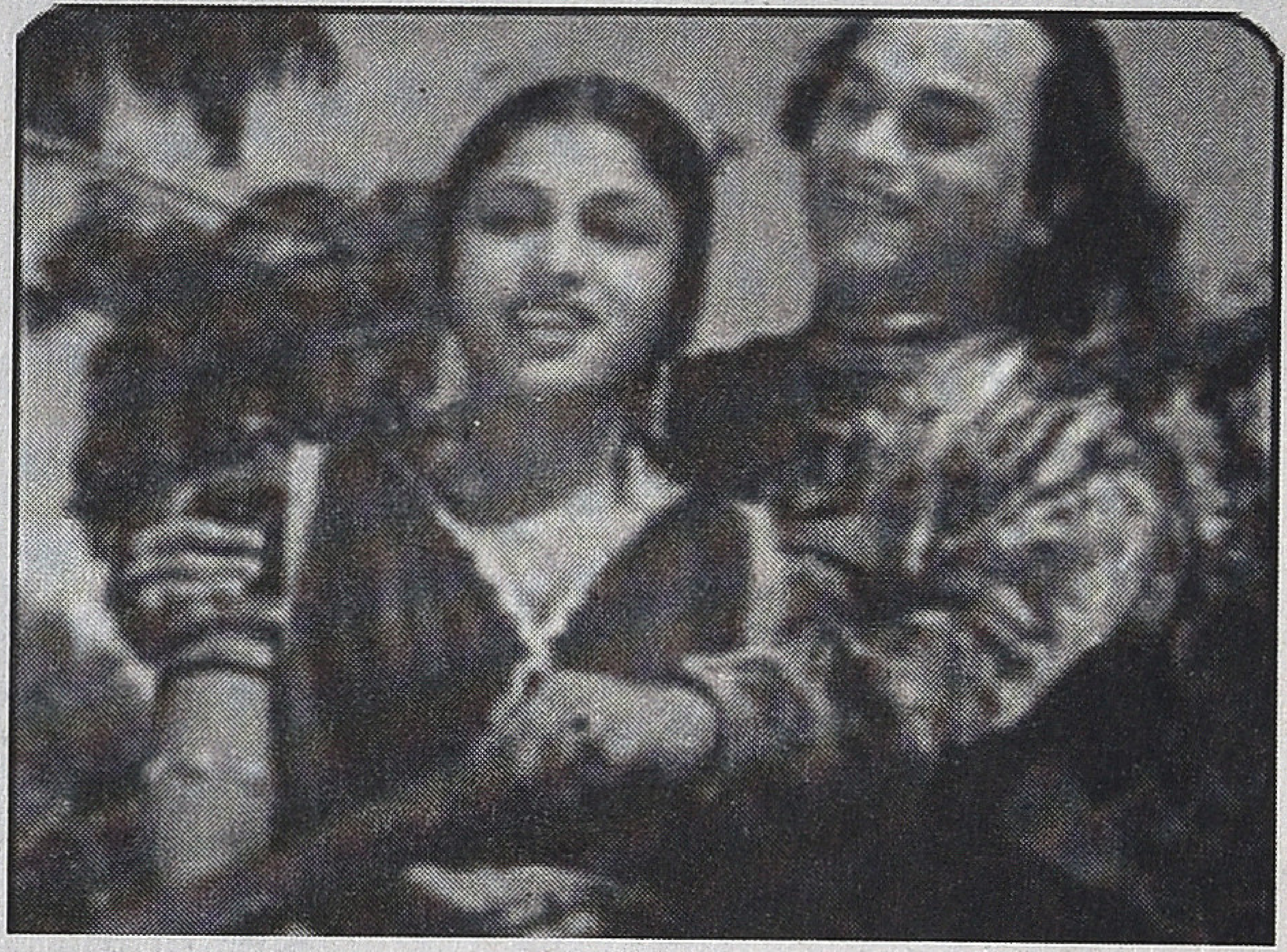
1989இல் வெளியிட்ட, 2001 இல் ஆறாம் பதிப்பாக வெளியான ஹியூ டாம்லின்சன், ராபர்ட் கலெடா மொழி பெயர்த்த நூலிலிருந்து தரப்படுகிறது).

It is here that situations no longer extend into action or reaction in accordance with the requirements of the movement-image. These are pure optical and sound situations, in which the character does not know how to respond, abandoned spaces in which he ceases to experience and to act so that he enters into flight, goes on a trip, comes and goes, vaguely indifferent to what happens to him, undecided as to what must be done. But he has gained in ability to see what he lost inaction or reaction: he SEES so that the viewer's problem becomes "What is there to see in the image?" (and not now "What are we going to see in the next image?") (அழுத்தம் கட்டுரையாளருடையது)

அதாவது கதாபாத்திரம் தன் இலக்கில், செயலில் திட்டவட்டமாக இல்லாமல் இயங்கும் போது செயலின் முக்கியத்துவம் குறைந்து சூழல் என்பது முக்கியத்துவம் பெருகிறது. கதாபாத்திரம் சூழலைப் பார்க்கிறது. அப்போது பார்வையாளரும் இந்த சூழலில் என்ன இருக்கிறது என்று பார்க்கத் துவங்குகிறார். அடுத்து என்ன நிகழும் என்ற கேள்விக்கு மாற்றாக இந்தச் சூழலில் பார்க்க என்ன இருக்கிறது என்ற கேள்வி அவரிடம் முக்கியத்துவம் பெறுகிறது அப்போது தான் காலம் நேரடியாக அனுபவமாகிறது.

ஆனால் தெல்யூஸ் இப்படி உணர்வு எதிர்வினை இயந்திரம் சிதைவுற்று காலத்தை நேரடியாக உணரச்செய்யும் கால பிம்பம் இரண்டாம் உலகப்போருக்குப் பின் இத்தாலியில் நியோ ரியலிச படங்களில் தோன்றியதாகச் சொல்கிறார். அதற்கு உலகப்போரினால் ஏற்பட்ட பாதிப்புகள் காரணம் என்றும் யோசிக்கிறார். ஆனால் தமிழ் சினிமாவின் துவக்ககாலப் படங்களைப் பார்த்தவர்களுக்கு ஹரிதாஸ் எவ்வளவு விறுவிறுப்பான படம் என்று சொல்லக்கூடிய அளவு மற்றபடங்களெல்லாம் பாடல் களின் தொகுப்பாகவும், செயல்விளைவுத் தர்க்கம் இன்றியும் எடுக்கப்பட்டதாகத் தோன்றும். உண்மையில் தமிழ் சினிமாவால் வெகுகாலம் அசை பிம்பம் என்னும் செயலின் களமாகச் சூழலை, அதன் நீட்சியை கருதும் படங்களைத் தான் உருவாக்க முடியாமல் இருந்தது. அதாவது மேற்கத்திய சினிமாவின் வரலாற்றிற்கு மாறாக, தமிழ் சினிமாவின் வரலாற்றில் கால பிம்பங்கள் முதலில் தோன்ற, மெல்ல மெல்ல ஐம்பதாண்டுகள் கழித்தே அசை பிம்பங்களால் திரை நிறப்படும் சாத்தியம் உருவாகிறது என்று சொல்லலாம். இந்த கருதுகோள் நம் கட்டுரைத் தொடருக்கு முக்கியமான அச்சாக விளங்கும். தெல்யூஸிற்கு இந்திய, தமிழ் வெகுஜன சினிமாவுடன் பரிச்சயம் இல்லாததால் இப்படி ஒரு மாற்று வரலாறு சினிமாவிற்கு சாத்தியம் என்பதை யோசித்துப் பார்க்க முடியவில்லை.

பொதுவாக மேற்கத்திய சிந்தனைகளை தமிழில் அறிமுகம் செய்பவர்கள், அரைகுறையாக ஆங்கிலத்தில் செரித்ததை வாந்தியெடுக்கிறார்கள், ஃபேஷன் போல மேலுக்கு சிந்தனைகளை அணிகிறார்கள், அவற்றை சரிவர உள்வாங்குவதில்லை என்றெல்லாம் சொல்வார்கள். ஆனால் இந்த தொடரை வாசிப்பவர்கள் தெல்யூஸைத் தமிழ் சினிமா வரலாற்றின் வெளிச்சத்தில் பரிசிலித்துப் பார்ப்பதன் மூலமே அறிமுகம் கொள்வார்கள். அதே சமயம் தமிழ் சினிமாவின் வரலாற்றை தெல்யூஸ் சிந்தனைகள் மூலம் பரிசிலனை செய்வார்கள். இந்த இரண்டு பரிசிலனைகளும் சிந்தனைகளின் புதிய திசை வழிகளை திறந்துவிடும் என்று நம்பலாம். அதே சமயம், அன்றைய வெங்கட் சாமிநாதனிலிருந்து, இன்றைய பிரேம் வரை தமிழ் சினிமாவின்



பங்களிப்பை இகழ்ந்தும் சாடியும் எழுதும் போக்கும் ஒரு புறம் தொடரத்தான் செய்யும். தூங்க விரும்புபவர்களை எழுப்ப முடியாது.

## ஹரிதாஸின் வெளிகள்: பிம்பங்களும், குறிகளும்

ஹரிதாஸில் செயல் தூண்டல் என்பது திரையில் நிகழ்ந்து நம்மிடம் நகர்வதில்லை. இச்சை, காம உணர்வு ஆகியவை உருவகிக்கப்படுகின்றனவே தவிர செயல் வடிவம் பெறுவதில்லை. உதாரணமாக தாசி ரம்பாவாக நடிக்கும் டி.ஆர்.ராஜகுமாரியின் இடைக்கோ, மார்பகங்களுக்கோ, பாதங்களுக் கோகூட எம்.கே.டியின் பார்வையில் அருகாமைக் காட்சிகள் இல்லை. ஹரிதாஸும், ரம்பாவும் ஒரு சூழலின் பகுதியாகத்தான் எப்போதும் இருக்கிறார்கள். அந்தச் சூழலில் செயல் என்பது மனதின் கதியை, உணர்வு

களின் லயத்தை வெளிப்படுத்துவதாகத்தான் இருக்கிறது. "மன்மத லீலையை வென்றார் உண்டோ?" என்ற பாடல் படமாக்கப்பட்ட விதத்தில் இச்சை கலாபூர்வமாகவும், நளினமாகவும் வெளிப்பட்டுள்ளதைப் பார்க்கும்போது இவ்வளவு ரசனையும் இன்று எங்கே போயிற்று என்று மனம் ஏக்கம் கொள்கிறது. கதாநாயகிகளின் உடல் பகுதிகளையெல்லாம் இறைச்சிக் கடைபோல நம்முன் தொங்கவிடும் கற்பனையற்ற சமகால ரசனை அருவருப்பாக இருக்கிறது. இக்கால பிம்பங்கள் இச்சை மூலமாக நம்மை உணர்வு எதிர்வினை இயந்திரத்தில் பொருத்துகின்றன. அதற்கான நேரடிச் சுட்டிகளாகக் குறிகளை உருவாக்குகின்றன. ஆனால் ஹரிதாஸ் உணர்வு எதிர்வினை இயந்திரத்தை உடைத்துக் கால பிம்பங்களாக நம்மைச் சூழலில் மனங் கொள்ளச் செய்கிறது. பாடலின்போது ஒரு இடத்தில் ஹரிதாஸ் முத்தம் கேட்க, ரம்பா அவரை நோக்கி ஒரு முத்தத்தை பறக்க விடும்போது பாடகர்கள், வாத்தியக்காரர் களிடையே ஒரு துணுக்குறல் வெளிப்படுகிறது. அப்பட்டமான அந்த செய்கை ஏற்படுத்தும் தாக்கம் அது. இப்படியாக நேரடியான குறிகளாக நம்மை பிம்பத்தில் இச்சை எதிர்வினை இயந்திரமாகப் பிணைக்காமல், குறிகள் பிம்பத்தில் கலந்து, புதைந்து நின்று நம்மை மென்மையான புலன் உணர்வுக்களத்தில் மிதக்க விடுகின்றன.

இங்கே ஒரு ஆட்சேபனை வரலாம். இக்காலப் பார்வையாளனாக நான் ஹரிதாஸ் படத்தைப் பற்றி இவ்வாறு பேசலாம். அதன் குறிகள் அக்காலப் பார்வையாளர்களுக்கு என்னவாக இருந்தன என்பதை எப்படிச் சொல்ல முடியும் என்று கேட்கலாம். ஓரளவு இந்தக் கேள்வியில் நியாயம் இருக்கிறது. ஆனாலும், குதிரையின் குளம்புகளை அண்மையில் காட்டிய காமிராவிற்கு ரம்பாவின் இடையை அண்மைக் காட்சியில் காட்டுவதற்கு சாத்தியம் இல்லாமல் இல்லை. ஆனால் அந்த சாத்தியம் செயல்படுத்தப்படவில்லை. முத்தக் காட்சிகள் அனுமதிக்கப்பட்டனவா என்பது முக்கிய மில்லை. முத்தத்தை சமிக்ஞையாகப் பறக்க விட்டதிலேயே துணுக்குறலை ஏற்படுத்த முடிந்த கலையே இங்கு முக்கியம்.

எம்.கே.டி. முதலில் இச்சையில் உருகிப், உருகி பாடுகிறார். பின்னால் மனம் திருந்தி, தன் நடத்தைக்காக வருந்திப்பாடுகிறார். பின்னர் தாய்தந்தையருக்கு பணிவிடை செய்து உளமுருகிப் பாடுகிறார். எம்.கே.டி படங்கள் அவர் பாடல் களுக்காகவே உருவானவை. ஆனால் அதற்காகத் திரையை வெண்மையாக விட்டுவிட்டுப் பின்னணியில் பாடல்களை ஒலிக்கச் செய்ய முடியாது. அந்தப் பாடல்கள் பிம்பங்களால் துலக்கமுற வேண்டும். தூல வெளிகளைக் கண்டடைய வேண்டும். அங்கேதான் தனக்குரிய சவாலை ஹரிதாஸ் திரைப்பட இயக்குனர் எதிர்கொள்கிறார்.

ஹரிதாஸ் படத்தில் நகரம், மாளிகைகள் போன்றவை ஒரு களமாக இருக்கின்றன. இங்கே சொத்தின் மீதான பற்றும், இனபங் களைத் துய்ப்பதற்கான முனைப்பும் செயல்படு கின்றன. இதிற்கு மாற்றாக இயற்கை வெளிகளான கானகங்கள், வெட்டவெளிகள், பாறைகள் ஆகியவை துறவு, உள்முகத் தேடல், சேவையுடன் கூடிய எளிய வாழ்விற்கான களங்களாக இருக்கின்றன. நகரிலிருந்து வெளியேறி இயற்கை வெளிக்கு செல்வதென்பது வாழ்க்கை இலட்சியம் மாற்றம் பெற்றதை குறிக்கிறது. ஹரிதாஸ் காட்டும் வெளிப்புறப் பகுதிகள் மிக அழகாகத் திரையில் சூழல் கொள்கின்றன. எந்த குறிப்பிட்ட திசையும், அடையாளமுமற்ற அந்தப் பாதைகள் நம்மை உருவகமாகப் பற்றும் தீவிரம் கொள்கின்றன.

## குதிரை ஆரோகணமும், தரையில் ஊர்தலும்

தன்னுடைய இச்சையின் உச்சகதியில் நமக்கு அறிமுகமாகும் ஹரிதாஸ், குதிரையில் ஆரோகணித்து பெண்களை தேடிச் செல்கிறான். நகர வீதிகளில் பெண்களுடன் கண் ஜாடைகளை பரிமாறியபடியேவலை வீசுகிறான். இந்த ஆரம்பக் காட்சி இருவிதமான எதிர் நிலைகளைப் படத்தில் அடைவது அழகாக இருக்கிறது.

தன் சொத்தையெல்லாம் தாசியிடம் இழந்து மனைவியுடன் வெளியேறிக் காசிக்குச் செல்லும் சமயத்திலும் ஹரிதாஸிடமும், மனைவிடமும் எந்த மனமாற்றமும் ஏற்படுவதில்லை. ஹரிதாஸின் வயோதிகப் பெற்றோரை அவமதித்து விரட்டிய மனநிலை இருவரிடமும் நீடிக்கிறது. ஒரு நாள் இரவு காட்டில் ஒரு ஆஸ்ரமத்தைக் காணும் ஹரிதாஸ் அங்குள்ள முனிவரை (கண்ணனின் வடிவம்தான் அவர்) இகழ்ந்து எட்டி உதைக்கத் தன் கால்களை இழக்கிறான். அப்போது தான் அவர் முதிய தாய், தந்தையருக்குப் பணிவிடை செய்ய வேண்டிய அவசியத்தைக் கூறுகிறார். ஹரிதாஸின் மனம் திருந்துகிறது. பின்னர் தரையில் ஊர்ந்த படியே மனம் வருந்திப் பாடுகிறான். தீவிர இச்சையில் திரியும்போது குதிரையில் பயணம் செய்வதும், இச்சை அகன்ற வுடன் காலகளும் இன்றித் தரையில் ஊர்வதும் அழகிய உருவகங் களாகப் பரிமளிக்கின்றன.

மனம் திருந்தியதால் தன் கால்களைத் திரும்பப் பெறும் ஹரிதாஸ், தன் பெற்றோர்களுக்கு பணி விடை செய்து வாழ்கிறான். உணவிற்காக இறைவன் பெயரைப் பாடியபடி அவன் ஒரு காலத்தில் குதிரையில் வலம் வந்த வீதிகளில் நடந்து செல்கிறான். பெண்கள் அவனுக்குஅரிசியைப் பிச்சையிட்டு, அவன் கால்களில் விழுந்து வணங்குகின்றனர். அதே வீதிகளில் இரண்டு விதமான உறவு அவனுக்குப் பெண்களுடன்

ஏற்படுவதும் சுவாரசியமாக முரண்பாடு கொள்கிறது. ஹரிதாஸின் வயதான பெற்றோரின் முக்கியத்துவமே அவர்கள் தங்களை மரணத்திற்கு அருகில் உணர்வதும், பற்றுகளைத் துறக்க முன்வருவதும்தான். அந்த விதத்தில் அவர்களும் பற்றிற்கும், இன்பத்துய்ப்பிற்கும் எதிர்நிலையிலான உருவகங்களாகத்தான் மாறுகிறார்கள். இறுதியில் கண்ணனாக இறைவன் தோன்றுவதையும் ஹரிதா ஸிற்கும் குடும்பத்தினருக்கும் காட்சி தருவதையும் பற்றினை நீக்குதல், எளிய வாழ்க்கை என்ற இலட்சியங்களின் உருவகப் பூர்த்தியாக வாசிக்க முடியும். ஏனெனில் கண்ணன் ஹரிதாஸுக்கு வரம் தந்து மீண்டும் அவனைப் பெரிய பணக்காரனாக மாற்றுவதில்லை. இப்படியாக சூழல்களின், உருவகங்களின் நேர்த்தியான செயல்தளமாக ஹரிதாஸ் திரைப்படம் விளங்குகிறது.

## பாறையில் விழுந்த நிழல்

ஹரிதாஸின் மனைவி தந்தை வீட்டிற்குச் செலவதையும், அவர் அவள் ஹரிதாஸுடன் தான் வாழ வேண்டும் என்று சொன்னவுடன் மனம் திருந்தி பாடியபடியே பயணம் செய்வதையும் குறிப்பிட்டிருந்தேன். அந்தப் பாடல் அவர் மனம் திருந்தியதைக் குறிக்கும் பாடல். அதில் அவர் மேற்கொள்ளும் ஒரு இலக்கற்ற பயணம் ஒரு உருவகம். ஏனெனில் ஹரிதாஸ் எங்கே இருக்கிறான், எங்கே சென்று சந்திக்க வேண்டும் என்ற தெளிவற்ற நிலையில்தான் அவர் பாறைகளிலும், வெட்ட வெளிகளிலும் நடக்கிறார். அப்போது அவர் ஒரு நீரோடையைக் கண்டு அதன் மேல் ஒரு பாறையில் அமர்கிறார். பாடல் தொடர்கிறது. காமிரா தன் அசைவை நிறுத்திவிடுகிறது. அந்தப் பெண்ணும் அசைவதில்லை. காமிராவும் அசைவதில்லை. பிம்பத்தில் நீரோடை சிற்றருவியாக விழுந்து ஓடுகிறது. அவருக்கு அருகிலுள்ள பாறையில் மேலேயுள்ள மரத்தின் இலைகளின் நிழல் ஒரு கோலம்போல விழுந்திருக்கிறது இலைகள் அசையும்போது, அந்த கோலம் மெல்ல மாற்றம் கொள்கிறது. அந்தப் பாடல் காட்சியை பார்க்கும் யாரும் அந்த நிழல் கோலத்தின் மாறுதல்களில் மனதைப் பறிகொடுக்காமல் இருக்க முடியாது. அவ்வளவு அழகாக இருக்கிறது அது. அது எதனைக் குறிக்கிறது என்று நம்மால் உறுதியாகச் சொல்லமுடியாது. ஆனால் அவர் பாடலில் அவர் மனம் கொள்ளும் மாற்றமே அந்த சூழலில் தூல வடிவம் கொள்கிறது. இப்படியாக அந்த பிம்பத்தின் புலன் உணர்வு அனுபவத்தினுள், புரிந்துணர்வு அனுபவம் அமிழ்கிறது.

தெல்யூஸின் கால பிம்பம் என்ற கருத்தாக்கத்தைப் புரிந்துகொள்ள ஹரிதாஸ் படத்தின் இந்தக் காட்சி மிக முக்கியமானது என்று நான் கருதுகிறேன். ஏனெனில் அந்தப் பெண் ஹரிதாஸுடன் சென்று சேருவாரா என்பதை நாம் பரபரப்புடன் எதிர்நோக்க எந்தக் காரணமும் இல்லை. ஏனெனில் படத்தின் சம்பவங்களையெல்லாம் நாம் சூழலின் விவரணையாக மட்டுமே எதிர்கொள்கிறோமே அன்றி ஒருபோதும் நாம் அவற்றில் உணர்வு எதிர்வினை இயதிரமாகப் பிணைக்கப்படுவதில்லை. அவர் போய்ச்சேரலாம். போய்ச்சேரலாமலேயே இறைவனுடன் ஐக்கியமாகலாம். எது நடந்தாலும் நாம் பரபரப்படைய ஒன்றுமில்லை. ஹரிதாஸின் மனைவி தன்செயல்களுக்காக வருந்தி மனம் மாறிப் பாடுகிறார். அதுதான் முக்கியம். அதனால் நாம் அந்தக் காட்சியில் இடம்பெறும் சூழலை அமைதியாக உள்வாங்குகிறோம். அப்போது அந்தப் பாறைகள், நீரோடை, ஒரு பாறையின் மேல் விழும் இலைகளின் நிழல், அவற்றின் உருமாறும் கோலம் எல்லாமே சூழலாக நம் புலன்களில் விரிகின்றது. இப்படிப்பட்ட பிம்பத்தில் காலம் அசைவாக

மாற்றம் பெறாமல், காலமாகவே தன்னை வெளிப்படுத்திக்கொள்வதாக தெல்யூஸ் கூறுகிறார். இந்தக் கூற்றின் முக்கியத்துவம் என்ன? காலமாகவே வெளிப்படுத்திக்கொள்வதின் சிறப்பு என்ன? அசைவாக வெளிப்படுத்திக்கொள்வது நல்ல சினிமா கிடையாதா? உணர்வு எதிர்வினை இயந்திரமாக சினிமாவும், நாமும் மாற்றப்படுவது தவறா? இதுபோன்ற பல கேள்விகளை நாம் பரிசீலிக்க வேண்டியுள்ளது. அப்போதுதான் நாம் மெல்ல, மெல்ல சினிமாவிலிருந்து திரைப் பிம்பங்களில் உருவகமாகும் தத்துவங்களை நோக்கி பயணிக்கத் துவங்குவோம். அவசரப்படாமல் மெல்ல, மெல்லச் செல்வோம். ஹரிதாஸின் மீட்சி தேடிய அலைப்புறலைப்போலக் கடினமான பயணம்தான். ஆனால் இலட்சியங்களை நாடுவோர் இத்தகைய பயணங்களை மேற்கொண்டுதானே ஆக வேண்டும்? ஒரு முறைக்கு இரு முறை படித்து உள்வாங்கினால் மேற்கொண்டு பயணம் சுலபமாக அமையும். ■

சுவரொட்டி

கலைப்ரியா

# மலர்ந்தும் மலராத...

சபாபதியும் நானும் ரிக்கார்ட் ஒலி பரப்புவதைப் பார்த்துக்கொண்டிருந்தோம். சித்ரா ஒலிபெருக்கி அப்போது புதிதாகத் தொடங்கப்பட்ட 'கம்பெனி'. அப்போது *(1962) 78* R.P.M(revolutions per minute) ரிக்கார்டுகள் பெரியவை. ஒரு பக்கத்திற்கு, மூன்று அல்லது மூன்றரை நிமிடம் ஓடக்கூடிய ஒரு பாட்டு இருக்கும். பெரிய பாடல்கள் என்றால் மறு பக்கத்தில் தொடரும். 'ப்ளேயரை' நிறுத்தி ஊசியை விலக்கி, மறுபுறத்தை திருப்பிப் போட வேண்டும்.

பிற்காலத்தில் *45* R.P.M.,EXTENDED PLAY. (E,P). பக்கத்திற்கு இரண்டாக நான்கு பாடல்கள். *33 1/3* R.P.M,. LONG PLAY (L.P) எல்லாம் வந்து விட்டன. எல்.பி ரெகார்டில் ஏழு எட்டு பாடல்கள் ஒரு பக்கத்திற்கே இருக்கும்.

'தாயைக் காத்த தனயன் வந்த புதிது. அதன் பாடல்களை போட்டுக் கொண்டிருந்தார் ஒலி பெருக்கிக்காரர். முதல் நாள் மாலையிலேயே ஆரம்பித்தாயிற்று. கல்யாண வீடு காலையில் தான். நாங்கள் இருவரும் மாலையில் பெரும்பாலும், காலையில் சீக்கிரமாகவேயும் அருகே நின்று வேடிக்கை பார்த்துக் கொண்டிருந்தோம் கிராமஃபோன் ரிக்கார்டின் தேய்ந்த ஊசி, அதுபோட்டு வைத்திருக்கும் குட்டி டப்பா இதில் ஒன்றையாவது வாங்குவதும் (அல்லது சுடுவதும்) எங்கள் நோக்கம். அநேகமாக 'கம்பெனிக்காரர்' வேடிக்கை பார்க்கும் 'பையன்களை விரட்டி விட்டு விடுவார். இவர் விரட்டவில்லை. காலையில், சபாபதியை நம்பி, “டேய் தம்பி, இதைக் கொஞ்சம் பாத்துகிடுதியா நான் ரெண்டு இட்லியப் பிச்சுப் போட்டுட்டு வந்திருதேன்..” என்று பொறுப்பை ஒப்படைத்து விட்டுப் போனார். அதற்குள் எப்படி மெதுவாக ஊசியை எடுக்கவும் வைக்கவும் வேண்டும், எப்படித் திருப்பிப் போட வேண்டும் என்று விளக்கினார்.

அந்தப் பாட்டு முடிந்து, வெற்றிகரமாக ரிக்கார்டை எடுத்து விட்டு புதிய ரிக்கார்டை சர்வ

ஜாக்கிரதையுடன் போட்டான் சபாபதி." காவேரிக் கரையிருக்கு... கரை மேலே பூவிருக்கு..." என்று படத்திலேயே பிரபலமான பாட்டு ஒலி பெருக்கியில் முழங்கியது. சபாபதி முகத்தில் சந்தோஷம் கொப்பளித்தது. பாட்டை திருப்பிப் போட்டான். ஒலிபெருக்கி அலறியது.

" நடக்கும் என்பார் நடக்காது
நடக்காதென்பார் நடந்து விடும்
கிடைக்கும் என்பார் கிடைக்காது
கிடைக்காதென்பார் கிடைத்து விடும்

தொடுத்த பந்தல் அழகு பார்த்து
துள்ளும் ஒருவன் மனமிங்கே
பிரித்த பந்தல் கோலம் கண்டு
பேதை கொண்ட துயரிங்கே.. துயரிங்கே

அறுந்து போன உறவறியாமல்
அழைப்பு கொடுக்கும் மனமிங்கே
ஆசைக் கயிறு அறுந்ததாலே .......

"ஏல எவம்ல அவன், பாட்டுப் போடற நாயி...." என்று தெருவில் கோபத்துக்குப் பேர் போன அண்ணாச்சி ஒருவர், 'பாடல் 'ஒலிபரப்பிக்' கொண்டிருந்த இடத்துக்கு வரவும், பாதிப் பந்தியில் எழுந்து, எச்சிக் கையோடு 'கம்பெனிக்காரன்' வரவும் சரியாக இருந்தது. சபாபதியும் நானும் ஆளுக்கொரு திசைக்கு ஓடினோம்.

சபாபதி இப்போது உயிருடனேயே இல்லை.

அப்போதெல்லாம், படத்தில் ஏழு பாடல்கள் வைப்பது... ஒரு செண்டிமெண்ட். இசைத்தட்டு வருகையில் பக்கத்திற்கு ஒன்றாக ஆறு பாடல்களை மூன்று ரிக்கார்டுகளில் பதிவு செய்தால் ஒரு பாடல் மிச்சமாகி விடும். அதை மிகச் சிறந்து விற்பனை யாகும் ஒரு பாடலுடன் மறு பதிவு செய்து வெளியிடுவார்கள், கொஞ்ச நாள் கழித்து. இது அதனால், அப்படி நடந்த கூத்துத் தான். இதற்காவே எட்டுப்பாடலை கம்போஸ் செய்து கொள்வார்கள். அப்படியான எட்டாவது பாடல் படத்தில் வராது. சிலோன் ரேடியோவில் மட்டும் போடுவார்கள். அங்கே படம் இந்தியாவில் ரிலீஸான கொஞ்ச நாட்கள் கழித்தே வெளிவரும். அதனால் அவர்களுக்கு படத்தில் பாடல்க் காட்சி உண்டா என்று கவலையில்லை. மதராஸ், திருச்சி, வானொலியில் இப்படிப் பாடல்களை ஒலிபரப்பக் கூடாது என்ற விதியே உண்டுமாம். இங்கே நிறைய வேடிக்கையான விதிகள் உண்டு.

தாய் சொல்லைத்தட்டாதே படத்தில் பி.சுசிலா பாடிய பாடலொன்று

"என்னடி சொன்னா ராஜாத்திஅவ
எங்கடி வந்தா ராஜாத்தி..." என்று அழகான கவ்வாலி மெட்டில் ஒரு பாடல உண்டு. படத்தில் வராது. படத்தில் ஜெமினி சந்திரா என்ற ஒரு நடிகை எம்.ஆர் ராதா கொள்ளைக்கூட்டத்தில் ஒரு ஆட்டக்காரியாக வருவார். அந்தப் பாத்திரத்தின் பெயர் ராஜாத்தி. படத்தில் ஒரு வசனம் கூட வரும் "இதுதான் அந்த திருச்சி ஹோட்டலில் ஆடிய நடனக்காரியா..." என்று அசோகன் கேட்க, "அவ திருச்சிலெ என்ன தேவலோகத்தில கூட ஆடுவா..." என்று எம்.ஆர். ராதா சொல்லுவார். இந்தப்பாடல் படமாயிற்றா தெரியவில்லை ஆனால் இந்தப் பாடலின் அதே மெட்டில் கே.வி.மகாதேவன் நிறையப் பாடல் போட்டி ருப்பார். வானம்பாடியில் "யாரடி வந்தார் என்னடி சொன்னார், ஏனடி இந்த உல்லாசம் / காலடி மீது ஆறடிக் கூந்தல் மோதுவதென்னடி சந்தோஷம்..." என்று ஒரு பாடல் வரும். வேட்டைக்காரனில் "கண்ணனுக்கெத்தனை கோயிலோ, காவலில் எத்தனை தெய்வமோ, மன்னனுக்கெத்தனை உள்ளமோ, மனதில் எத்தனை வெள்ளமோ..." என்று ஒரு பாடல் வரும்.

பாலும் பழமும் படத்தில்
"தென்றல் வரும் தூது வரும்
திருமணம் பேசும் சேதி வரும்
மஞ்சள் வரும் ஓலை வரும்
மாலையும் குங்குமமும் சேர்ந்து வரும்."

என்று பி.சுசிலா, சரோஜா தேவிக்கான செல்லக் குரலில் பாடிய துள்ளல் பாடல் ஒன்று உண்டு. ரிக்கார்டுகளில் இருக்கும். படத்தில் கிடையாது. சிலோன் ரேடியோவில் போடுவார்கள். அநேகமாக இந்த இரண்டு படத்தில் வராத பாடல்களையும் சிலோன் ரேடியோவில் காலை ஒலிபரப்பு முடியப்போகும் 9.55 க்குத்தான் போடுவார்கள். அப்படிப் போடும் இன்னொரு பாடல்

"நீராடும் கண்கள் இங்கே
போராடும் நெஞ்சம் எங்கேநீ
வாராதிருந்தால் உன்னைப் பாராதிருந்தால்
நெஞ்சம் மாறாதிருப்பேன் இல்லையோ..."

காதலைத் தேடி நானழுதேனோ
காரணத்தோடு தான் சிரித்தேனோ
உன்னைக் கண்ட போது நினைவுகள் ஏது
நீ வந்த பின்னே நிம்மதி ஏது.. நிம்மதி ஏது...
உறவறியாமல் நானிருந்தேனே
உறவொன்று தந்தாய் நீயறியாமல்
கனவுகள் எல்லாம் நீ வளர்த்தாயே
கையில் வராமல் பறித்து விட்டாயே பறித்து
விட்டாயே

சுசிலாவின் உருகும் சோகக் குரலில் மனசைப் பிழிந்து அழவிடும் பாடல். படம் ஸ்ரீதரின் 'வெண்ணிற ஆடை'. படத்தில் கிடையாது. படத்தில் இதற்குப் பதிலாக "என்ன என்ன

வார்த்தைகளோ.. சின்ன விழிப்பார்வையிலே...” பாடல் இடம் பெற்றதாக மெல்லிசை மன்னர் டி.கே ராமமூர்த்தி ஒரு நேர்ப் பேச்சில் குறிப்பிட்டார். கிட்டத்தட்ட “நீராடும் கண்கள் இங்கே...” பாடலின் சாயலில் ராமமூர்த்தி, தனியே இசை அமைத்த 'மூன்றெழுத்து' படத்தில் ஒரு பாடல் வரும்

**“காதலன் வந்தான் கண்வழி சென்றான்**
**கண்களை மூடு பைங்கிளியே, பைங்கிளியே..”**

“பஞ்சவர்ணக் கிளி” படத்தின் சில ரிக்கார்டுகளில் ஒரு பாடல் உண்டு படத்தில் கிடையாது. ஆனால் அந்தப் பாடல் “ஜி.என் வேலுமணி”யின்

**எம்.ஜி.ஆர் பாடலைப் பற்றி அதிகம் கவனம் செலுத்துவார் என்பது எல்லோருக்கும் தெரியும். ஆனால அவரை 'கன்வின்ஸ்' பண்ணி ஒரு பாடலை வைப்பது பெரிய கஷ்டம். மகாதேவி படத்தில் “மானம் ஒன்றே பெரிதெனக் கொண்டு வாழ்வது நமது சமுதாயம், மரண பயங்கரம் சூழ்ந்து வந்தாலும் மாறி விடாதே ஒரு நாளும்....” என்று ஒரு பாடல் அதில் மகாபாரதக் கதையான அபிமன்யு கதையை கண்ணதாசன் சூழலுக்காகப் பயன்படுத்தி எழுதினாராம். எம்.ஜி.ஆர் அதை நீக்கச் சொன்னாராம். காலில் விழாத குறையாக கண்ணதாசன் சமாதானப்படுத்த, எப்படியும் தொலை என்று எழுந்து போனாராம். அந்தப் பாடல் பட்டி தொட்டியெல்லாம் அப்படிப் பிரபலமாயிற்று. அதற்காகவே அந்தப் படத்திற்கு ரசிகர்கள் உண்டு.**

அடுத்த படமான 'செல்வமகள்' படத்தில் இடம் பெற்றிருந்தது. அது “குயிலாக நானிருந்தென்ன குரலாக நான் வரவேண்டும்...” பாடல்

'மதுரை வீரன்' படத்தில் பாரதியாரின் **“தீர்த்தக் கரையினிலே அந்த செண்பகத் தோட்டத்திலே...”** பாடலை டி.எம். சௌந்தரராஜன் பாடுவதாக இசைத்தட்டுகளில் இருக்கிறது படத்தில் கிடையாது. எம்.ஜி.ஆர் வேண்டாம் என்று சொல்லிவிட்டதாகச் சொல்லுவார்கள். ஆனால அவரது சக்கரவர்த்தித் திருமகள் படத்தில் பாரதியாரின் நாலு வரிப் பாடல் ஒன்று படாரென்று வந்து போகும்.

**“டில்லித் துருக்கர் செய்த வழக்கமடி பெண்கள்**
**திரையிட்டு முகமலர் மூடுவது..”**

“தீரத்தக் கரையினிலே பாடலை டி.ஆர். மகாலிங்கம் உச்சஸ்தாயியில் பாடிய பாடல் 'விளையாட்டுப் பொம்மை' படம் என்று சிலோனில் சொல்லுவார்கள் ஆனால படமே வரவில்லை என்று நினைக்கிறேன்.

எங்க வீட்டுப் பிள்ளை படத்தில் ஆறு பாடல்கள் தான். (படம் 21 ரீல் என்று நினைவு, அப்போதைய நிலவரப்படி 18 ரீல்தான் ஸ்டாண்டர்ட்) 'நான் மாந்தோப்பில் நின்றிருந்தேன்' பாடல் இரண்டு பக்கப் பாடல். அதனால் படம் வெளியாகி 100 நாட்கள் எல்லாம் ஓடிய பிறகும் 'பெண் போனால்....' பாடல் இசைத்தட்டில் வரவே இல்லை. 100 நாட்களுக்குப் பிறகு... பாடலின் இடையிடையே எம்.ஜிஆரும் சரோஜா தேவியும் (டி.எம்.எஸ்ஸும் சுசிலாவும்) oh my sweet heart என்பதுபோல ஆங்கில வசனமெல்லாம் பேசுவது மாதிரி மறுபடிப் பதிவு பண்ணி, இரண்டு பக்க இசைத்தட்டாக வெளிவந்தது. ஆனால் நன்றாக விற்கவில்லை.

பல பாடல்களின் மூன்றாவது சரணம் இசைத்தட்டில் இருக்காது. படத்தில்தான் இருக்கும். கேட்டுக் கேட்டு பாட்டு பிரபலமாகிவிட்ட பிறகு ஓரிரு வருடம் கழித்து, இரண்டாம் முறை படம் வரும் போது போய்ப்பார்த்தால், மூன்றாவது சரணம் மனதில் ஒட்டாமல் இருக்கும். 'அன்பே வா' படத்தில் ''ராஜாவின் பார்வை ராணியின் பக்கம்..”பாடலில் மூன்றாவது சரணம்,

**“பாவலன் மறந்த பாடலில் ஒன்று**
**பாவையில் வடிவில் பார்த்ததும் இன்று**
**தலைவனை அழைத்தேன்**
**தனிமையைச் சொன்னேன்**
**தழுவினன் குளிர்ந்தேன்....”** என்று படத்தில் வரும். அப்போதைய இசைத் தட்டுகளில் இது இருக்காது.

வசந்த மாளிகை படத்தில் 'மயக்கமென்ன...” பாடலில்

**“ பாடி வரும் வண்ண நீரோடைஉன்னை**
**பாத பூஜை செய்து வர**
**ஓடி வரும் அந்த ஓடையிலேஎன்**
**என் உள்ளமும் சேர்ந்து மிதந்து வர.....”** என்கிற மூன்றாவது சரணம் படத்தில் உண்டு. இசைத்தட்டில் இருக்காது. படகோட்டி படத்தில்,

தொட்டால் பூ மலரும் பாடலில்

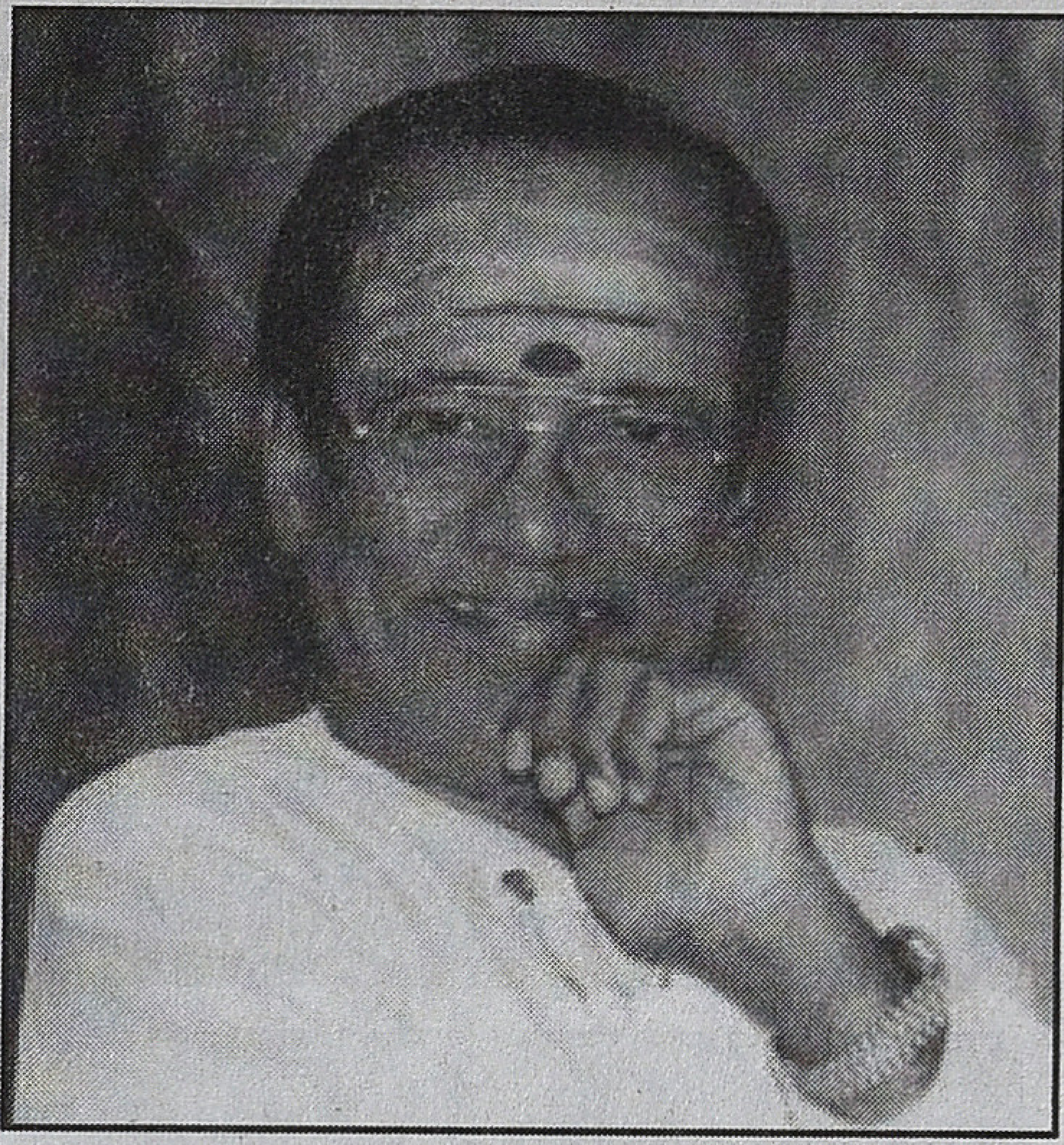
**“பழரசத் தோட்டம்**
**பனிமலர்க் கூட்டம்**
**பாவை முகமல்லவா**

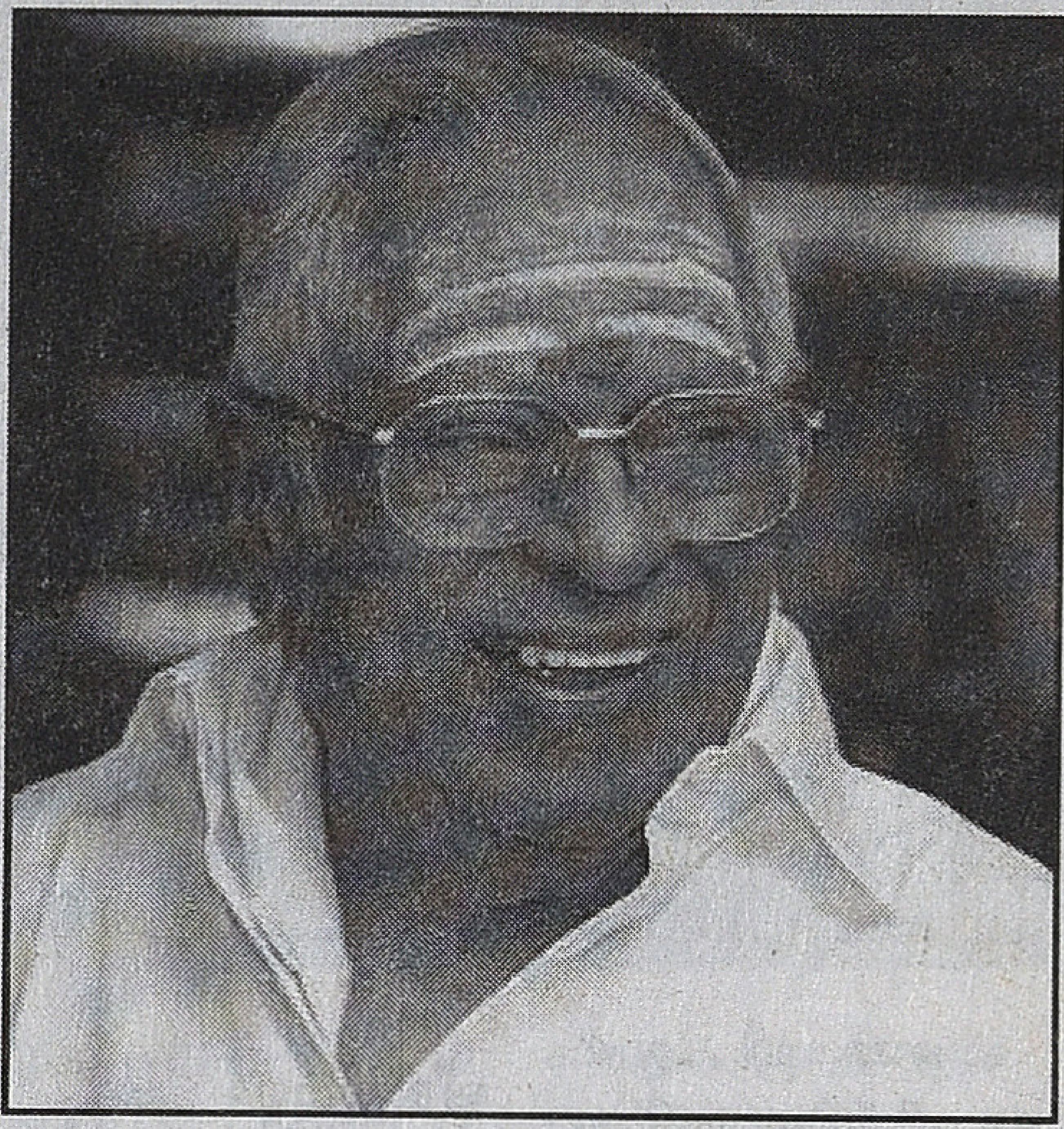
**அழகிய தோள்கள்**
**பழகிய நாட்கள்**

"ஆயிரம் சுகமல்லவா..."
என்ற சரணமும் அப்படித் தான்.

வீரத்திருமகன் படத்தின் பாடல்கள் அத்தனையும் அற்புதமானவை. அதில் "உண்மைக்குள் பொய்யை வைத்தான்..."

என்று எம்.எஸ்.விஸ்வ நாதன் பி.லீலா (லீலா என்று நினைவு) பாடுகிற அற்புதமான பாட்டு ஒன்று படத்தில் வரும். முதல் நாள் இருந்தது ஓரிரு நாட்களில் படத்தின் நீளம் கருதி (படம் ஏற்கெனவே சவ்வாய் நகரும்) நீக்கி விட்டார்கள். இந்தப் பாடலை சிலோனில் ஒலிபரப்புவார்கள். இது எம்.எஸ்.வி.க்கே நினைவு இருக்குமோ என்னவோ. ஆனால் அருமையான பாடல். அழகான கடல்ப் புறத்து மெட்டு. இது போக சி.எல் ஆனந்தன் 'குரங்காட்டம்' ஆடுகிற "அத்தை பெற்றெடுத்த பெண்ணுமில்லையே / என்னை மந்தியென்று சொல்லி விட்டாயே..." என்று டி.எம்.எஸ் பாடுகிற பாடல்க் காட்சியும் வெட்டப்பட்டது...





"மதுரையில் பறந்த மீன் கொடியை உன் கண்களில் கண்டேனே..." என்கிற டூயட், "பூவா தலையா" படத்தில் முதல் ஓரிரு நாட்கள் இருந்தது. அதில் ஜெமினிகணேசன் வழக்கமான ஸ்டைலில் ஜிப்பா, பைஜாமா போட்டுக் கொண்டு கையை இடுப்பில் வைத்தபடி பாடுவார். முதல் நாள் முதல்க் காட்சியில் ஒரே கேலிக்கூச்சல் எழுந்தது. அப்புறம் அதை வெட்டி விட்டார்கள். அதை அடுத்து வந்த 'இரு கோடுகள்' படத்தில் நாகேஷ் ஒரு ஜோக் அடிப்பார். ஜெமினி கணேசனைப் பார்த்து, " சார் நீங்க பார்க்கிறதுக்கு ஜெமினிகணேசன் மாதிரியே இருக்கீங்க சார்... நீங்க அவரைப் பார்த்திருக்கீங்களா.. இல்லையா... பை தி பை நீங்க அவரைப் பார்த்தா சொல்லுங்க இன்னமே இந்த ஜிப்பா போட்டுகிட்டு இடுப்பில கைய வச்சுகிட்டு டூயட்டெல்லாம் பாட வேண்டாம் என்று சொல்லிருங்க சார்.." என்பார். பாலசந்தரின் முத்திரை இது.

உலகம் சுற்றும் வாலிபன் படத்தில் ஏற்கெனவே பத்துப் பாடல் என்று நினைக்கிறேன். ஆனால் இன்னும் பதிவுசெய்து இசைத்தட்டுகளில் கூட வெளிவந்து படத்தில் இடம் பெறாத பாடல்கள் இரண்டு உண்டு.

"உலகம் சுற்றும் வாலிபனோடொரு
பயணம் வந்தவள் நான்
உறவுப் பாடலப் பாடவும் ஆடவும்
உரிமை கொண்டவள் நான்.." பி.சுசிலாவும் டி.எம்.எஸ்ஸும் பாடிய பெரிய பாடல். இன்னொன்று சுசிலா மட்டும் பாடுவது சிரிப்புக்கிடையே பாடுவது போல் வரும். பாடல் மறந்து போயிற்று. இது தவிர உ.சு.வாலிபன் படத்திற்கு முதலில் இசையமைப்பாளரகப் போட்டது குன்னக்குடி வைத்தியனாதனை. (ஆகா தமிழ் சினிமா இசை எப்படி தப்பித்தது என்று பாருங்கள்.) அவர் இசையமைப்பில்

"சிவந்த வானம் எங்கும் ஒன்றுதான்
வசந்த காலம் எங்கும் ஒன்றுதான்.." என்கிற மாதிரியில் ஒரு பாடல் பதிவானது.

கர்ணன் படத்திற்கென ஒரு அருமையான டூயட் பாடல் உண்டு.

மஹாராஜன் உலகை ஆளுவான் இந்த
மஹாராணி அவனை ஆளுவாள்

மஹாராஜன் உலகை ஆளுவான் – அதில்
மஹாராணி மயங்கி ஆடுவாள்

புலவர் பாட அரசர் கூட அறிஞர் நாட வாழுவான்

புதுமை கூறும் மனைவி கண்ணில் உலக இன்பம் காணுவான்.

இதுவும் படத்தில் வரவில்லை.

வசந்த மாளிகை படத்தில்

"அடியம்மா ராசாத்தி சங்கதி என்ன – நீ

அங்கேயே நின்னுகிட்டா என் கதி என்ன
"அடேயப்பா ராசப்பா சங்கதி என்ன நீ

ஆசையோடு அணைச்சுக்கிட்டா எங்கதி என்ன"
– என்று ஒரு பாடல் படத்தில் கிடையாது.

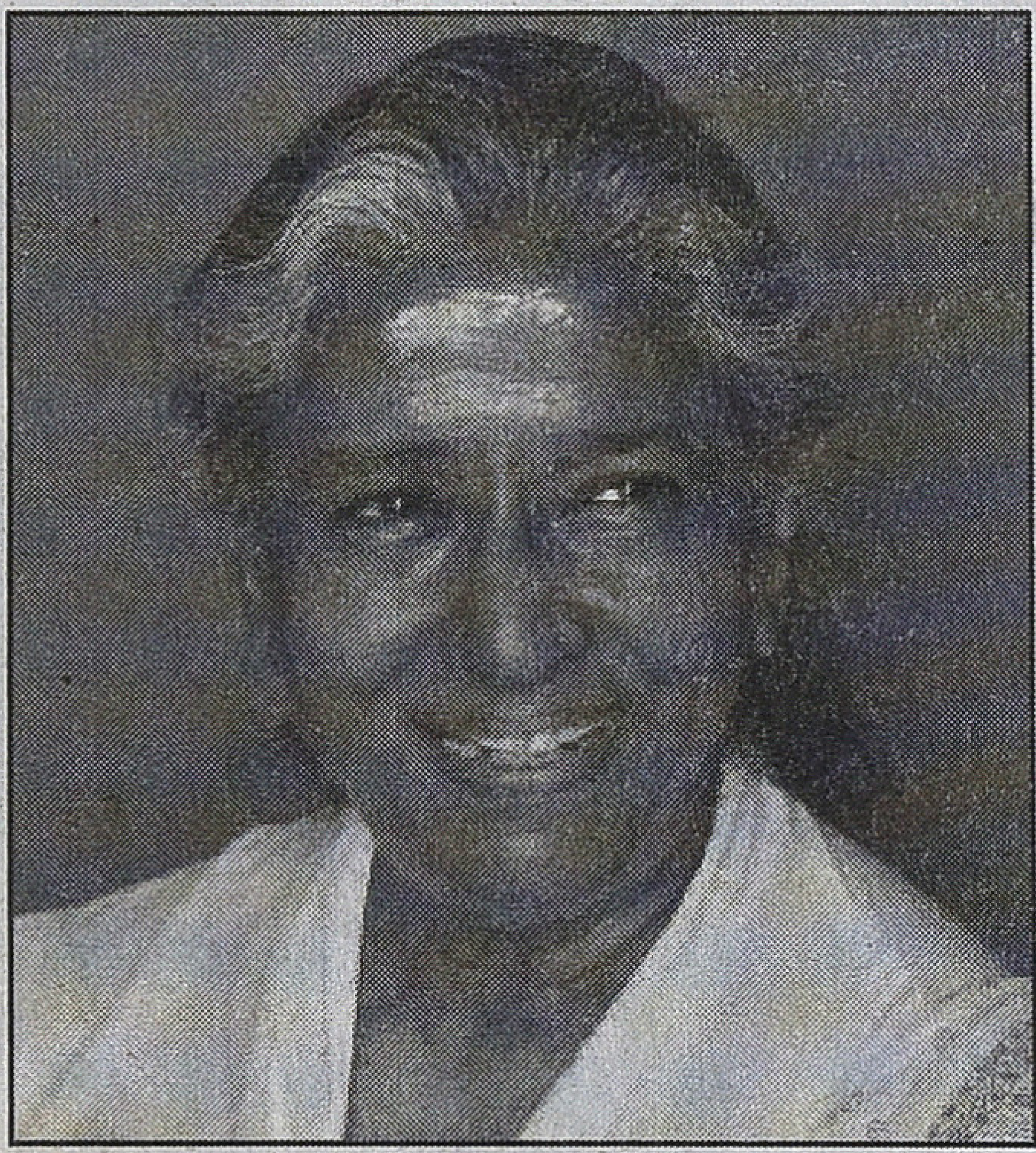
ஒளிவிளக்கு படத்திற்காக

"என்னம்மா பொன்னம்மா
பக்கம் வாம்மா வாம்மா.."

என்று ஒரு பாடல் பதிவானது... அதற்குப் பதிலாகத்தானோ என்னவோ கடைசி நேரத்தில் "நாங்க புதுசா கட்டிக் கிட்ட ஜோடி தானுங்க..." பாடல் எம்.ஜி.ஆரின் விருப்பத்தின் பேரில் சேர்க்கப்பட்டதாக செய்திகள் அடிபட்டது. ஒளிவிளக்கில் மறைந்த பாடல் 'எதிர் நீச்சல்' படத்தில் நாகேஷ் ஜெயந்தி ஆடும் மேடைப் பாடலாக வெளிவந்தது. கே.பால சந்தருக்கு மேடைப் பாடல் ஒரு சென்டிமெண்ட். பீம்சிங்கிற்கு ஒரு குரூப் டான்ஸ் கட்டாயம் படத்தில் வேண்டும்.

இரு கோடுகள் படத்தில் "நானொரு குமாஸ்தா... நான் பாடுவேன் தமாஷா..." பாடலுக்குப் பதிலாக கொஞ்சம் சீரியஸ்ஸான பாடல் இருந்தது. பாடல் மறந்து விட்டது. உரிமைக்குரல் படத்தில் விழியே கதை எழுது ...சோகப் பாடலாகவே தான் படமாக்கப்பட்டிருந்தது. எம்.ஜி.ஆர் "என்னய்யா பாட்டு, படத்தில் ரிச்னெஸ்ஸே இல்லையே" என்று அதை பம்பாய் ஒளிப் பதிவாளர் "ரவிகாந்த் நகாய்ச்'சை வைத்து தந்திரக் காட்சிகள் எல்லாம் சேர்த்து "ரிச்சான" காதல் பாட்டாக்கி விட்டார். இதைப் பற்றி கணையாழி இதழ்ப் பேட்டியில் வந்திருக்கிறது. அந்த படப்பிடிப்பின் இடையே எடுத்த பேட்டி அது.

எம்.ஜி.ஆர் பாடலைப் பற்றி அதிகம் கவனம் செலுத்துவார் என்பது எல்லோருக்கும் தெரியும். ஆனால அவரை 'கன்வின்ஸ்' பண்ணி ஒரு பாடலை வைப்பது பெரிய கஷ்டம். மகாதேவி படத்தில் "மானம் ஒன்றே பெரிதெனக் கொண்டு வாழ்வது நமது சமுதாயம், மரண பயங்கரம் சூழ்ந்து வந்தாலும் மாறிவிடாதே ஒரு நாளும்...." என்று ஒரு பாடல் அதில் மகாபாரதக் கதையான அபிமன்யு கதையை கண்ணதாசன் சூழலுக்காகப் பயன்படுத்தி எழுதினாராம். எம்.ஜி.ஆர் அதை நீக்கச் சொன்னாராம். காலில் விழாத குறையாக கண்ணதாசன் சமாதானப்படுத்த, எப்படியும் தொலை என்று எழுந்து போனாராம். அந்தப் பாடல் பட்டி தொட்டியெல்லாம் அப்படிப் பிரபலமாயிற்று. அதற்காகவே அந்தப் படத்திற்கு ரசிகர்கள் உண்டு.



மானம் ஒன்றே பெரிதெனக் கொண்டு
வாழ்வது நமது சமுதாயம்,
மரண பயங்கரம் சூழ்ந்து வந்தாலும்
மாறி விடாதே ஒரு நாளும்
ஆராரோ அன்பே ஆராரோ

போர் என்று கேட்டவுடன் விஜயனின் தேவி
புவியாளப் பிறந்த மகன்தனை அழைத்தாள்
சீருலவும் முகம் பார்த்தாள் சிந்தை கொண்டாள்
சித்தரித்தாள் தலை முடித்தாள் திலகமிட்டாள்

வில்லொடு கணையும் ஏந்தி நடந்தான்
விஜய குமாரன் அபிமன்யு
வீரனின் பிரிவில் சுபத்திரை கொண்ட
வேதனை சொல்லும் தரமன்று
கௌரவர்கள் படை கண்டான் விஜயன் மைந்தன்
கைக்கணைக்கு விருந்தென்று மனம் மகிழ்ந்தான்
தாயிட்ட திலகமும் தந்தையின் வீரமும்
தன் துணையாய்க் கொண்ட மகன் சிரித்து நின்றான்

கடலலை போலே சேனைகள் கண்டும்
கலங்கிடவில்லை அபிமன்யு
மடிவதென்றாலும் மானம் காக்க
மடிவதில்தானே உயர்வென்றான்...
நாற்படைகள் சூழ்ந்திருந்தும் நடுவில் அந்த
நாயகனாம் துரோணர் தம்மைக் காணவில்லை....
துரோணர் எங்கே துரோணர் எங்கே என்றான்
தோளிடையே வில்லொடும் துரோணர் வந்தார்....

இன்னும் நிறைய இருக்கிறது. இதையெல்லாம் வேலை மெனக்கெட்டு ஒரு காலத்தில் விவாதித்துக் கொண்டிருப்போம்.. அப்பொழுது இதை விடச் சிறந்த பொழுது போக்கு ஒன்றுமே கிடையாது.' Gossip and worry are the outcome of restless mind" என்று ஜே.கிருஷ்ண மூர்த்தி சொல்வதுபோல அரட்டைக் கச்சேரிக்கு சினிமா ஒரு பெரிய தீனி. இன்று அரட்டைக் கச்சேரியின் இடத்தை வீட்டுக்குள் தொலைக் காட்சி சீரியலும், வெளியே டாஸ்மாக்கும் எடுத்துக் கொண்டு விட்டது. ■

நந்தகோபால்

# என்கவுன்டர் திரைப்படங்கள்

பொதுவாக காட்சிப்பிழையில் இடம் பெறும் கட்டுரைகள், திரைப் படங்களை பற்றிய தர்க்க ரீதியான விமர்சனங்களில் ஈடுபடும். இக்கட்டுரை அதன் தளத்திலிருந்து சற்று மாறுபடுகிறது. திரைப்படங்களை எதார்த்த உலகின் விஷயங்களுடன் ஒப்பிட்டு பார்க்கிறது. அதாவது திரைப்படங்களில் என்கவுண்டர் சித்தரிக்கப்பட்டதையும் ஆராய்கிறது. இருப்பினும் கூடியவரை திரைப்படங்களிலிருந்து திசை விலகல் ஏற்படாமல் எழுத முயற்சித்திருக்கிறேன்.

மூன்று படங்களை மட்டுமே ஆய்வுக்கு எடுத்துக் கொண்டிருக்கிறேன். இதில் அஞ்சாதேவும், காக்க காக்கவும் பெரு வெற்றி பெற்ற படங்கள். மௌனகுரு வணிக ரீதியாக சுமாராக ஓடிய படம்.

என்கவுண்டருக்கு ஆதரவான இரு படங்களும் வெற்றியடைந்திருக்கின்றன. அதற்கு எதிரான படம் சுமாராக ஓடி விமர்சகர்களின் கவனத்தை மட்டுமே பெற்றிருக்கிறது.

காக்க காக்க, அஞ்சாதே படங்கள் என்கவுன்டரை ஆதரித்தபோதிலும் இரு படங்களுக்கும் இடையே நுணுக்கமான வேறுபாடுகள் இருக்கின்றன. காக்க காக்க, மேல்தட்டு மக்களுக்கு உரித்தான கதைக்களத்தைக் கொண்டது. ஒரு மெட்ரிக் பள்ளி ஆசிரியை உயர் போலீஸ் காவல்துறை அதிகாரி, அவரது நண்பர்கள், என்கவுன்டர் செய்யப்படுவதற்காகவே உருவாக்கப்படும் வில்லன்கள், இதுதான் கதைக்களம்.

காக்க காக்கவில் காட்சிப்படுத்தப்படும் காட்சிகள் யாவும் பெரும்பாலான மக்களுக்கு அன்னியமானது. ஏரிக்கரையோரத்தில் ஓர் அழகான வீடு அவர்களுக்கு இருப்பதில்லை. அதில் ஓய்வாக அமர்ந்து “ப்ரூ காபி” பருக அவர்களுக்கு வாய்ப் பிருக்காது என்றே எண்ணுகிறேன்.

2.

இந்த கதைக்களத்திலே அஞ்சாதே பெரிய அளவில் “காக்க காக்க”வுடன் முரண்படும். அஞ் சாதேவின் கேமராவின் முதல் கோணம் வானத்தைப் பார்த்தபடி நகரும். மனித சமூகத்திற்கு அப்பால் அவர்களை வேடிக்கை பார்த்தபடி இருக்கும் வானத்தை காட்சிப்படுத்தியபடி நகரும் கேமரா உடற்பயிற்சி செய்துக்கொண்டிருக்கும் கதையின் பாத்திரத்திற்கு நகரும்.

அப்போதிலிருந்து அன்றாட வாழ்வின் எண்ணற்ற வாழ்வியல் தருணங்களையும், நடுத்தர விளிம்புநிலை மனிதர்களையும் காட்சிப் படுத்தியபடி பயணிக்கும்.

அஞ்சாதே காட்சிப்படுத்தியிருக்கும் வாழ்வு வெளி ஒவ்வொருக்கும் ஒவ்வொரு விதமாக புரிந்துக்கொள்ளக்கூடியது. தமது சொந்த அனுபவங்களிலிருந்து ஒப்பிட்டு பார்த்துக் கொள்ளக்கூடியது.

கல்லூரியில் படிக்கும் காலங்களில் அரூர் கிராமத்தை சார்ந்த நண்பனொருவன் அஞ்சாதேவின் "கண்ணதாசன் காரக்குடி" பாடலை ரொம்ப சிலாகித்துப் பேசினான்.

"எங்க ஊர்ல இப்படிதாண்டா பொண்டாட்டி தாலிய அடகு வைச்சு குடிப்பாங்க"

குடிக்குப் பிறகு வேறுபாடுகள் மறந்து குடிமகன்கள் கொண்டாட்டத்தில் ஈடுபடுவதையும் அதை பாடல் காட்சிப்படுத்திய விதத்தை பற்றி அவன் பேச பேசத்தான் நான் புரிந்துக்கொண்டேன்.

இன்னொரு நண்பன் அஞ்சாதே படத்தில் குறியீடுகளைப் பற்றி பேசுவான்

"திடிரென அப்பெண் ஏன் குளிக்கச் செல்கிறாள்? குளோஸ் அப் ஷாட்டை ஏன் அந்த இடத்தில் வைக்கவேண்டும்" என்பான்.

*3.*

இப்படி சினிமாவை நுணுக்கமாக அணுகுபவர்களும் சரி, வெகுஜன ரசனையாளர்களும் சரி தங்களுக்கு மிக நெருக்கமாக உணரும் காட்சிகளை அஞ்சாதே கொண்டிருக்கும்.

சுருங்கக்கூறின் அஞ்சாதே நடுத்தர, ஏழை மக்களின் வாழ்வியல் தருணங்களைக் காட்சிப் படுத்தும் அன்றாட வாழ்வை ஊடுருவும் படம்.

இந்த வகையில் காக்க காக்கவை விட அஞ்சாதே காட்சிப்படுத்தியிருக்கும் என்கவுன்டர் தொடர்பான காட்சியமைப்புகள் மிகுந்த முக்கியத்துவம் உடையவை. அது மக்களிடம் ஏற்படுத்திய தாக்கமும் அளப்பறியது.

அஞ்சாதே, காக்க காக்கவிற்கு உள்ள மற்றொரு முரண், என்கவுன்டரை ஆதரிக்கும் வழிமுறை.

இரண்டு புல்லட், 50 ரூபாய் என்னோட சொந்த செலவு, கோர்ட் செலவு மிச்சம் என்பது போன்ற வழிமுறைதான் காக்க காக்கவின் வழிமுறை.

மிஷ்கினுடையதோ மக்களைக் காப்பதற்கான வழிமுறை. போலீசார் தவிர்க்க இயலாமல் மேற்கொள்ளும் வழிமுறை.

காக்க காக்க என்கவுன்டரை காவல் துறையினரின் வியாக்கியானங்களிலிருந்து சித்தரிக்கும். ஆனால் அஞ்சாதே மெல்ல மெல்ல என்கவுன்டரை பார்வையாளரின் கைகளுக்கு வழங்கும். இது எவ்வகையில் சாத்தியப்பட்டது எனில் காக்க காக்கவில் பார்வையாளர் தன்னைக் கதாநாயகனுடன் அடையாளப்படுத்திக்கொள்கிறார். எனவே, வில்லன் மேல் உருவாகும் கோபம் ஒற்றைப் பரிமாணத்திலே சாத்தியப்படும். அஞ்சாதே அப்படியன்று. அஞ்சாதேவை திரையில் காணும் பார்வையாளர் தன்னை யாருடன் அடையாளப்படுத்திக்கொள்ளக் கூடும். மூன்று கதாபாத்திரங்களில் தம்மை அடையாளப்படுத்திக்கொள்ள வாய்ப்புண்டு என்று கருதுகிறேன். (குறிப்பு: இங்கு பெண் பார்வையாளர்களை நான் கவனத்தில் கொள்ளவில்லை. இதுப்பற்றி மலர்விழி ஜெயந்த் அவர்களின் கட்டுரையைப் பார்க்க).

கதையின்கதாநாயகனானபோலீஸ்கதாபாத்திரம் (நரேன்) நரேனின் நண்பனான வில்லனாகும் நண்பன், மூன்றாவது வில்லன் பிரசன்னா.

மிஷ்கின் காட்சிப்படுத்தியிருக்கும் பிரசன்னாவின் நடை உடை பாவனைகள் முரண்களைக் கையாளும் அவனது சாமர்த்தியம் ஆகியவற்றால் பார்வையாளர்கள் சில காட்சிகளிலேனும் பிரசன்னாவுடன் தம்மை அடையாளப்படுத்தியிருப்பார்கள்.

இந்த மூன்று குவிமையங்கள் கதையில் வெவ்வேறு பாதையில் பயணிக்கும்போது கதை இதுதான் என்று தீர்க்கமறத் தெளிவு பெறும்போது, கதை பார்வையாளனை மற்றொரு அகநிலைக்கு இட்டு சென்றிருக்கும்.

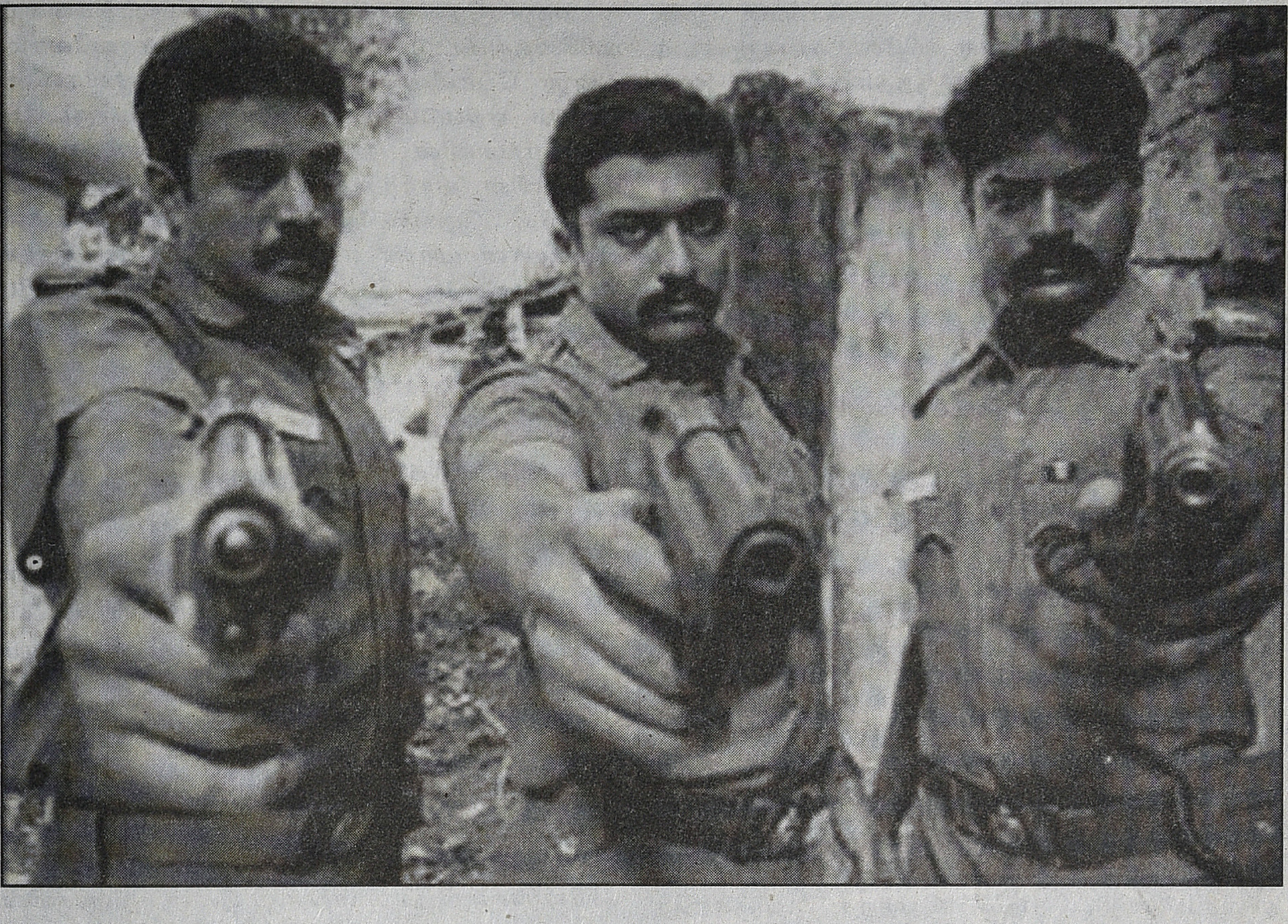
பெண்கள் கடத்தப்படுவது, அதையொட்டி நடக்கும் சம்பவங்கள் இறுதியில் பள்ளிச் சிறுமிகள் கடத்தப்படுவதென இதுவரை ஒற்றைப் பரிமாணத்தில் தம்மை அடையாளப்படுத்திக் கொண்டிருந்த பார்வையாளன் சமூக பரிணாமத்திற்கு நகர்ந்து விடுவான்.

இப்போது பார்வையாளனின் அகநிலை தம் காதலியைக் கொன்ற வில்லனை பழிவாங்கும் காக்க காக்க வகைப்பட்டதல்ல. பார்வையாளன் தம் முன்னே சமூக யதார்த்தத்தின் முன் நிற்பதாக உணருகிறான். இது தீர்க்கப்பட வேண்டும். இங்கு தனி மனிதன் என்பது போய், இப்போது ஒட்டு மொத்த சமூகம் என்று வந்துவிடுகிறது. திரையரங்கினுள் இருக்கும் ஒட்டுமொத்த மனங்களும் என்கவுன்டரைக் கையிலெடுக்கும் சமூக மனநிலையை வந்தடைகிறார்கள். அதனால்தான் காக்க காக்கவைவிட அஞ்சாதே என்கவுன்டரை அதன் கொடூரத் தன்மையோடு மக்கள் ஆதரிக்கும் வகையில் நுணுக்கமாகத் திணித்துவிடுகிறது.

*5.*

காக்க காக்கவில் வரும் என்கவுன்டர் காட்சியில் தவிர்க்க இயலாமல் போலீஸ் சுடுவது போன்று அமைந்திருக்கும்.

இரயில் நிலைய என்கவுன்டரில் வில்லனைத் துப்பாக்கியோடு சூழ்ந்துகொண்ட காவலர்கள் பின்னர் வில்லன் துப்பாக்கி எடுத்து அவர்களைச்



சுட முயலும்போது தவிர்க்க இயலாமல் தற்காப்பை ஒட்டிச் சுடுவது போன்று காட்சிப்படுத்தப் பட்டிருக்கும்.

மற்றொரு என்கவுன்டர் காட்சியில் தண்ணீர் தொட்டியில் உயரத்திலிருக்கும் போலீஸ் குற்றவாளியை இப்போது பிடிக்கவில்லை யெனில் அவன் தப்பியோடிவிடுவான் என்று வியாக்கியானம் கூறிச் சுட்டுக்கொல்லும்.

ஆனால், அஞ்சாதேவின் என்கவுன்டர் காட்சி இதிலிருந்து வேறுபடுகிறது. அஞ்சாதேவின் என்கவுன்டர் காட்சியின் சுருக்கம் பின்வருமாறு.

கதாநாயகனின் காதலியை வில்லன் வன்புணர்ச்சி செய்ய முயலும்போது கதை நாயகனான நரேன் துப்பாக்கியுடன் குறுக்கிடுகிறான். வில்லனான பிரசன்னா நரேனை மல்யுத்தத்திற்கு அழைக்கிறார். நரேன் துப்பாக்கியைக் கீழே போட்டுவிட்டு பிரசன்னாவுடன் சண்டையிடுகிறார். சண்டையின் முடிவில் அடிப்பட்ட நிலையில் பிரசன்னா துப்பாக்கியை நோக்கிச் செல்லும்போது நரேன் ஒரு உதை கொடுத்து அதைத் தடுத்து விடுகிறார். இந்நிலையில் மற்ற காவலர்கள் வந்து சேருகிறார்கள். ஏற்கனவே தோற்றுவிட்டு பலவீனமாக இருக்கும் பிரசன்னாவை இரண்டு காவலர்கள், பிரசன்னா மண்டியிட்டிருக்க கைகள் இரண்டையும் ஆளுக்கு ஒன்றாகப் பிடித்துக் கொள்கிறார்கள். தடிமனான காவலர் ஒருவர் பிரசன்னாவின் பிறப்புருப்பின் மீது ஓங்கி ஓர் உதை விடுகிறார். பின்னர் அவர் தன் கைவிரல் ஒன்றைத் தானே சுட்டுக்கொண்டு பிரசன்னாவின் மார்புக்கு (10செ.மீ. தொலைவில்) துப்பாக்கியை வைத்து சுட்டுக் கொல்கிறார்.

அஞ்சாதேவில் சித்தரிக்கப்பட்ட என் கவுன்டர் திரைக்கு வெளியே நிகழ்த்தப் படும் என்கவுன்டருக்குத் துல்லியமாக ஒத்துப் போகிறது.

6.

இன்னும் சற்று நுணுக்கமாகச் சென்று பார்ப்போமானால் இறுதிக் காட்சியில் நரேனின் நண்பன் சுட்டுக் கொல்லப்படுவதை கேள்விக்கு உட்படுத்துவோம் எனில் பின்வரும் முடிவை எட்ட முடியும்.

போலீசாரால் என்கவுன்டர் செய்யப் படும் அனைவரும் அயோக்கியர்கள். அயோக்கி யர்கள் அற்ற நரேனின் நண்பனைப் போன்ற வர்கள் தவிர்க்க முயலாமல் கொல்லப்பட்டார்கள். அதனால் படத்தில் நரேனின் நண்பன் அவ்வகைப் பட்ட சாவினை தழுவுகிறான்.

சுவாரசியத்திற்காக கதையின் முடிவினைச் சற்று மாற்றி பார்ப்போம்.

பிரசன்னாவும் நரேனும் சண்டையிட்டுக் கொண்டிருக்கிறார்கள். அவர்களைத் தேடி வரும் காவலர்கள் முதலில் நரேனின்

நண்பனை சந்திக்கிறார்கள். நண்பனை முன் குறிப்பிட்ட அதே வகையிலே என்கவுன்டர் செய்வதாகச் சித்தரித்திருந்தால் அது என் கவுன்டருக்கு எதிரான மிகப்பெரிய பதிவை ஏற்படுத்தியிருக்கும் அல்லவா?

இப்படி எடுக்கப்பட்டிருக்கணும், அப்படி எடுக்கப் பட்டிருக்கணும் என்று சொல்வது விமர்சன முறை அன்று, அப்படி சொல்வது எனது நோக்கமுமல்ல.

ஏன் இதுபோன்ற சாத்தியங்களை இயக்குனர்கள் யோசிப்பதில்லை. என்கவுன்டரைப் பற்றிய புரிதல் ஏன் சிறந்த படைப்பாளிக்குக் குறைவாக இருக்கிறது.

கட்டுரையின் தொடக்கப் புள்ளியில் கூறியதுபோல அஞ்சாதே வங்கிக் கொள்ளை என்கவுன்டர் தொடர்பான பொதுமக்களின் உளவியலைத் தீர்மானிக்க இத்தகைய பங்கை ஆற்றியிருக்கும் என்பது ஆய்வுக்குரியது.

இதில் அஞ்சாதே மக்களிடம் பெற்ற பலத்த வெற்றி கவனத்திற்குரியது. ஆய்வுக்கு எடுத்துக்கொண்டிருக்கும் மற்றொரு படமான காக்க காக்க பலத்த வெற்றியைப் பெற்றிருப்பினும் பெரிய இசையமைப்பாளர், இயக்குனர், கதாநாயகனின் நட்சத்திர மதிப்பு ஆகியனவும் படத்தின் வெற்றியைத் தீர்மானிப்பதில் பங்கு பெற்றது. அஞ்சாதே படத்தைப் பொறுத்தவரை இத்தகைய அடையாளங்கள் வெற்றிக்கு முக்கியப் பங்காற்ற வில்லை. நரேன் இன்னும் தமிழ்த் திரையுலகில் இடம் பிடிக்கவில்லை.

மிஷ்கினுடைய முந்தைய படமான சித்திரம் பேசுதடி அறிவுத்துறையின் கவனத்தைக் கவர்ந் தாலும் அஞ்சாதேதான் அவருக்கு வெகுஜன மக்களிடம் சிறந்த அடையாளத்தையும், திரை உலகில் அங்கீகாரத்தையும் வழங்கியது. அஞ் சாதேவின் வெற்றி தனித்துவமானது.

2008இல் அஞ்சாதே வெளியாகி வெற்றி பெறுகிறது. 2010இல் கோவையில் ஜவுளிக் கடை அதிபரின் குழந்தைகள் கடத்தப்பட்டுக் கொல்லப்பட்டது தொடர்பான மோகன்ராஜ் என்கவுன்டர் நிகழ்கிறது.

ஏறக்குறைய அஞ்சாதே பிரசன்னாவின் பாலியல் குற்றங்களுக்கு இணையான குற்றம் புரிந்தவராக மோகன்ராஜ் இருந்தார். மக்கள் மிகுந்த உணர்ச்சி வசத்தில் இருந்தார்கள். என்கவுன்டர் வரவேற்கப்பட்டது. பட்டாசு வெடித்து கொண்டாடப்பட்டது. அப்போதே என்கவுன்டருக்கான பலத்த அடித்தளம் தமிழகத்தில் நிறுவப்பட்டுவிட்டது.

அத்தகைய சமூக உளவியலுக்கு அஞ்சாதேவும் பங்காற்றியிருக்கிறது.

அஞ்சாதேவில் மேலும் இரு காட்சிகளைப் பரிசீலித்துவிட்டு மௌனகுருவிற்கு தாவுவோம். ஒன்று போலீஸ் வேலைக்கான தேர்வாணை யத்தில் ஏற்படும் ஊழல். இதன் பொருட்டே கதாநாயகனின் நண்பன் வில்லனாகிறான். மிஷ்கினின் வார்த்தை களில் சொல்வதெனின் சேற்றில் இறங்கி விடுகிறான். நண்பர்களுக் கிடையான முரண் எழுவதற்கு மட்டுமே இந்தக் காட்சியமைப்பு. இங்கு ஊழல் சமூக அமைப்பு குற்றமல்ல. ஊழலுக்கு காரணமான தனி மனிதர்கள் மட்டுமே குற்றவாளிகள்.

மிஷ்கினின் வார்த்தைகளில் சொல்வ தெனில் உன்னை மாதிரி ஆட்கள் பணம் கொடுத்து பாஸ் ஆவதால்தான் என்னைப் போன்ற ஆட்கள் இப்படி இருக்கிறோம் என்பதை போன்றது. மற்றொன்று நண்பனின் அப்பாவின் மருத்துவ செலவிற்கான பணத் தேவை இதுதான் வில்லன் பிரசன்னாவிடம் நண்பனை சிக்க வைக்கிறது.

மருத்துவத்திற்கு அதிகப்படியான பணம் தேவைப்படுகிறது. அதை கான்ஸ்டபிள் உத்தி யோகத்தில் இருக்கும் ஒருவரின் குடும்பத்தால் திரட்ட முடியவில்லை. எங்குமே மருத்துவத் திற்கான உயர் செலவினங்களைப் பற்றி நமக்குக் கேள்வி எழாது.

இப்படிதான் மிஷ்கினின் காட்சிகளும் கேமரா கோணங்களும் நகர்கின்றன. மிஷ்கின் குற்றங்களின் சமூக அடித் தளங்களைத் தமது கேமரா கோணங் களால் மறைக்கிறார். பிரசன்னா என்கவுன்டர் செய்யப்படும்போதானகாட்சியமைப்புகளின்போது ஒரு காட்சியில் கேமரா பிரசான்னாவிற்குப் பக்கவாட்டில் இருப்பது போன்ற காட்சி வரும். அக்காட்சியில் பிரசன்னா போலீஸ்காரர்களின் கரங்களின் இடையே அதிர்ந்து நடுங்குவது தெரியும். என்ன ஒரு அற்புதமான சித்தரிப்பு. பிரசன்னா அப்போது வெளிப்படுத்தும் உடல்மொழியை சமூகக் குற்றங்களுக்கான அடித் தளத்தை காட்டுவதுபோல காட்டி மறைப்பது போல, பிரசன்னாவின் உடல் மொழியையும் தமது கேமரா கோணங்களால் மிஷ்கின் மறைக்கிறார் போலும்.

மௌனகுரு போலீஸாரால் சோடிக்கப் படும் மனப்பிறழ்வு நோய் தொடர்பான உண்மைத் தன்மை மற்றும் கதைக்களத்தின் எல்லாக் கூறுகளையும் விவாதிப்பது என் நோக்கமல்ல. அது எனது அறிவுக்கு உட்பட்டதும் அல்ல.

மௌனக் குருவில் என்கவுன்டர் தொடர்பான பதிவுகளையும், எனக்கு சுவாரசிய மாகப்படும் தர்க்க முரண்களை மட்டுமே விவாதிக்க எடுத்துக்கொண்டிருக்கிறேன்.

மௌனகுருவில் என்கவுன்டர் என்று போலீஸாராலும், பிற கதைப் பாத்திரங்களும்

கூறப்படும் காட்சி ஆந்திர வனப்பகுதியில் நடைபெறும் கொலைகளை என்கவுன்டர்என கறாராக வரையறுக்க முடியுமா என்பதில் எனக்குச் சிக்கல் இருந்தது.

போலீஸார் தாம் தீர்த்துக்கட்ட நினைக்கும் நபர்களை ஆந்திர வனப்குதிக்கு அழைத்து செல்கிறார்கள். அவர்களது நோக்கம் அவர்களை சுட்டுக் கொன்றுவிட்டதை வெளி உலகிற்குத் தெரியாமல் மறைப்பது. இது போலீஸ் கொலையா? அல்லது என்கவுன்டரா?

ஆந்திர வனப்பகுதிக் காட்சி என்கவுன்டர் மற்றும் போலீஸ் கொலைகளின் எல்லைக் கோட்டில் நிற்கும். இதன் வழியே போலீஸ் கொலைகள், என்கவுன்டர் அவற்றுக்கிடையே நிகழும் பல்வேறு சாத்தியங்களை மௌனகுரு துல்லியமாகச் சித்தரிக்கிறது.

படத்தின் முதலில் கார் விபத்தின்போது நடைபெறும் கொலைக்கும் அதிகாரத்தின் வரம்புக்கும் துளிக்கூட சம்பந்தம் இருக்காது. அக்கொலையை யார் வேண்டு மானாலும் நிகழ்த்திவிட முடியும். தேவை சுயநலமும் மிருகத் தன்மையும்தான். இதில் திட்டமிடுதல் இருக்காது. ஓர் அரிய வாய்ப்பு அவர்களுக்குக் கிடைத் திருக்கிறது. மக்களிடமிருந்து தனித்துப் பயிற்சி அளிக்கப்பட்டு மனிதத் தன்மையற்று மணிப் பூரிலும் இன்னும் பிற மாநிலங்களிலும் நடந்துகொள்ளும் இராணுவத்தின் சகோதரர்கள் தானே இந்தக் காவல்துறை. இது வாய்ப்பைப் பயன்படுத்திக் கொள்ளக் கூடுதல் தகுதியாகிறது.

அது போலீஸ் கொலை என்பது போலீ சாரால் கொலைக்குப் பிறகான சம்பவங்களைத் தீர்மானிக்க முடியும் என்ற புள்ளியிலிருந்தே துவங்குகிறது. இதனையொட்டி நடக்கும் மற்றொரு கொலையும் போலீஸ் கொலையின் மற்றொரு பரிணாமம். இங்கு கொல்லப்படும் பெண் சித்ரவதைகளின்போது மரணத்தைத் தழுவுகிறாள். போலீசாருக்கு அப்பெண்ணைக் கொல்வ தென்றே நோக்கம் இருந்தபோதும் உண்மைகளைத் தெரிந்து கொள்வதற்கு முன்னரே இறந்து போவது அவர்களுக்கு ஏமாற்றம் அளிக்கிறது. உண்மைகள் வெளிவர போலீசார் கைக் கொள்ளும் வழி முறைகளையும், அதனால் நிகழும் மரணங்களும் இக்காட்சியின் அரிச்சுவடு.

இந்த இரு கொலைகளுக்கும் பிறகான மூன்றாவது என்கவுன்டர் காட்சி முறையான திட்டமிடல், நோக்கம், ஆகியவற்றைக் கொண்டு

வடிவத்தில் என்கவுன்டராகவும், உள்ளடக்கத்தில் போலீஸ் கொலையாகவும் உள்ளதாகப் பரிண மிக்கிறது. இதில் கதாநாயகன் ஒருவர் மட்டுமே உயிர் பிழைக்கும் வாய்ப்பை பெறுகிறார். இந்த வாய்ப்பு தற்செயல்நிகழ்ச்சிகள் கதையை தீர்மானிப் பதால் நேர்கிறது. மௌனகுருவின் பேசப் பட வேண்டிய முக்கிய விஷயம் திரைக்கதையில் பின்னப்பட்டிருக்கும் காரண காரியத் தொடர்பு.

நாம் எந்தக் காட்சியிலும் ஏன் அப்படி நிகழ்ந்தது என்று கேள்வி எழுப்பினால் காரியத்திற்கான காரணம் நேர்த்தியாகச் சொல்லப்பட்டிருக்கும். உதாரணத்திற்கு களவுபோன பொருட்கள் ஏன் கதா நாயகனின் அறையில் வைக்கப்பட வேண்டும். கல்லூரி முதல்வரின் வாயிலாக அக்காரணம் விளக்கப்பட்டிருக்கும்.

என்கவுன்டர் காட்சியில்கூட ஒரு காரண காரிய தொடர்பு தலையிடுவதில்தான் தற்செயல் நிகழ்ச்சி நடைபெறுகிறது. காவல்துறையினர் தேடும் நபர் கதாநாயகன் அல்ல என்று அறியப்படும். காரண காரிய நிகழ்ச்சி கதாநாயகனைக் கொல்ல எத்தனிக்கும் தருவாயில் கிடைக்கப் பெறுவதால் நிகழும் மூன்று சங்கிலித் தொடர் தற்செயல் நிகழ்ச்சிகள் கதாநாயகனுக்கு உயிர்வாழும் சந்தர்ப்பத்தையும், அதற்குப் பிறகான கதையையும் தீர்மானிக்கிறது. அந்த மூன்று தற்செயல் நிகழ்ச்சிகள், தொலை பேசிக்கு சிக்னல் கிடைக்காமல் போவது, வண்டி பழுதடைவது, துப்பாக்கி வெடிக்காமல் போவது.

காட்சி ஊடகவியல் துறை சார்ந்த நண்பர், இந்தத் தற்செயல் நிகழச்சிக்கும் காரண காரிய தொடர்பு ஒன்றைச் சுட்டிக்காட்டினார்.

கதாநாயகன் வித்தியாசமான பண்புகளைக் கொண்டவன். சித்தர் கோவிலுக்கு செல்லக் கூடியவன். புதிரான நடவடிக்கைகளையும், முன் கோபத்தையும் உடையவன். இந்த பண்புகளின் காரணமாகவே துப்பாக்கி வெடிக்காமல் போவதாகக் குறிப் பிட்டார். இதன்படி இந்த தற்செயல் நிகழ்ச்சிக்கும் ஒரு காரண காரியத் தொடர்பை நிறுவினார்.

என்னைப் பொறுத்தவரை இதற்கு எதிர் மறையான கருத்துகளைக் கொண்டிருந்தேன். பொதுவான இதுபோன்ற கதைக்களங்களில் கதாநாயகனின் பாத்திரப் படைப்பு எனக்கு உவப்பானதாகப் படவில்லை. ஆனால் இந்தப் படைப்புகளுக்கு தார்மீக அர்த்தமிருந்திருக்கிறது. கதாநாயகன் இப்படிப்பட்ட குணங்களை உடையவன். ஆதலால்தான் குறைந்தபட்ச மேனும் அவனால் எதிர்வினை ஆற்ற முடிகிறது. ராம் படத்திலும் மௌனக் குருவிற்கு ஒத்த பாத்திரப் படைப்பை காணலாம். இயக்குனர்கள் இப்படியொரு குணமுடைய வர்களால் தான் சமூக கொடுமைகளை எதிர்க்க முடியும் என்று முடிவு செய்து வருகிறார்கள். அதனால்தான் இந்த பாத்திரத் சித்தரிப்பே தவிர கதையின் தற்செயல் நிகழ்ச்சிக்கும் இதற்கும் எவ்வித தொடர்புமில்லை என்பதே என் வாதம்.

தமது குடும்ப உறவுகளிலிருந்தே அன்னியப் பட்ட ஒரு கதாபாத்திரம் (இந்த அன்னியம் குடும்ப உறவுகளின் பிற்போக்குத்தன்மைகளை எதிர்ப்பதால் எழுவது அல்ல) வேலை சூழல்களில் இருக்கும் முரண்களையும், கதாநாயகன் தனது காதலிக்கு முன்மொழியும் கிராமப்புற மருத்துவ சேவை போன்ற வற்றிலுள்ள இடர்பாடுகளையும் வெற்றி கரமாகச் சமாளித்து மனநிறைவான வாழ்க்கையை வாழ்ந்துவிட முடியுமென்பதில் உடன்பாடு இல்லை.

சமூக விழிப்புணர்வு உள்ளவர்கள் திரைப் படங்களில் இத்தகைய தோற்றங்களில் சித்தரிக்கப்படுவது அந்தக் கதாபாத்திரத்தின் சிறப்பு எனக் கொள்ளும் படங்களுக்கு இடையில் மௌனகுரு அதற்கு எதிரான பதிவைச் செய்திருக்கிறது.

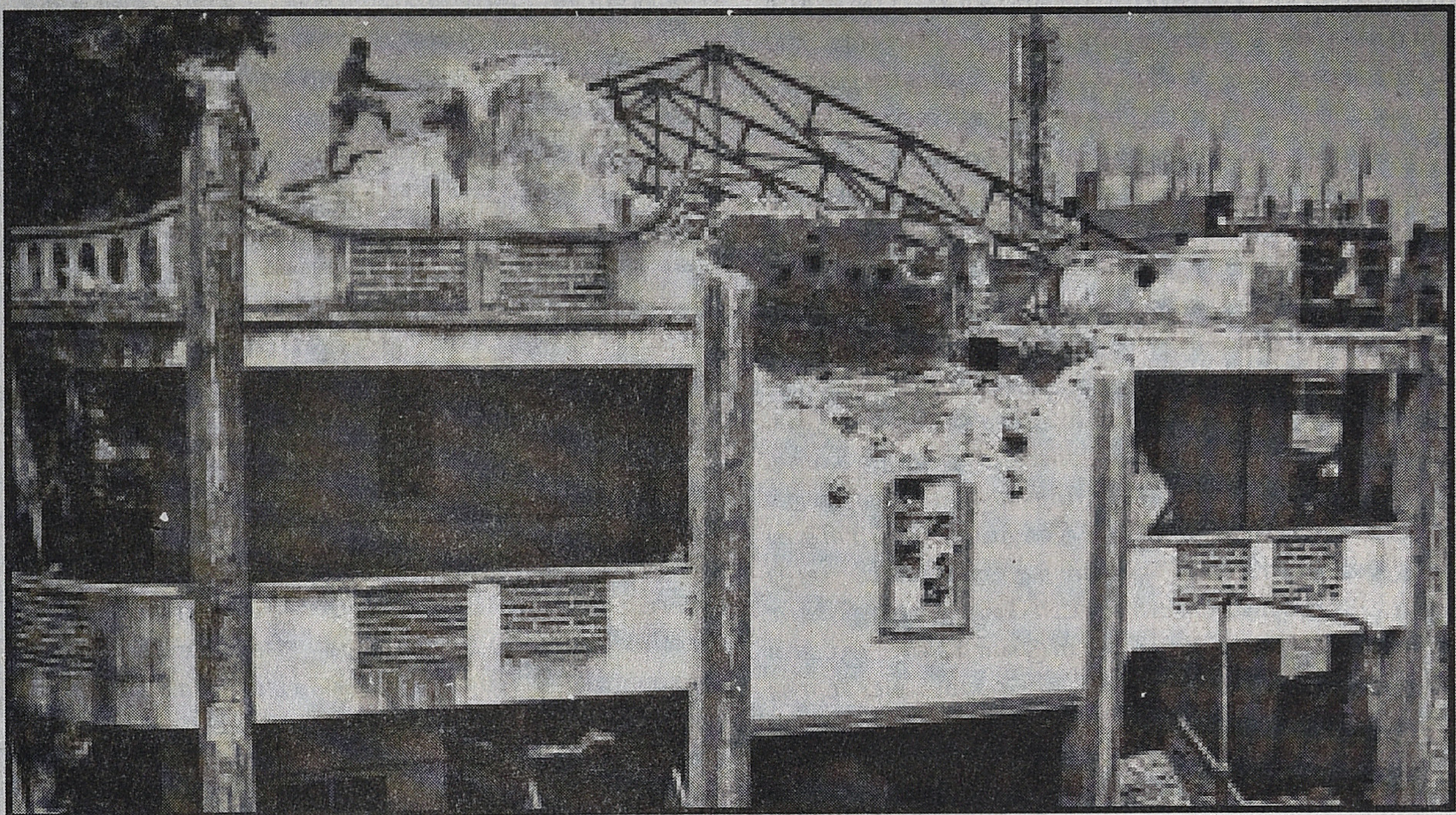
எப்படியெனில் இத்தகைய குணநலன்கள் தான் கதாநாயகன் தமது உறவுகள் மற்றும் சமூகத்திற்கிடையே மனநலம் பாதிக்கப்பட்ட ஒரு நபராக எளிதில் நம்பச் செய்துவிடுகிறது.

தமிழ்த் திரைப்படங்கள் சமூக விழிப் புணர்வு உள்ளவர்களை இப்படிச் சித்தரிப்பதை நிறுத்தி மற்றவர்களால் விரும்பப்படுபவர் களாகவும், முரண்களைச் சரியாக கையாள தெரிந்தவர்களாகவும் படைப்பது நலம். கதாநாயகன் மனநலம் பாதிக்கப்பட்டவனாக காவலர்களால் நம்பச் செய்யப்படுவதற்கான காரண காரிய தொடர்பு கதாநாயகனின் குணநலனில் அடங்கியிருக்கிறது. எனவே, என்கவுன்டரில் கதாநாயகன் தப்பிப் பிழைத் ததற்கான காரணமான தற்செயல் நிகழ்ச்சிகள், கதாநாயகனை அதிகாரத்தின் முன் விளையாட்டு பொம்மையாய் முன் நிறுத்துகிறது. படத்தின் இரண்டாம் பகுதி முழுக்க அதிகாரத்தின் கொடிய கரங்களில் தனி மனிதன் சிக்கி சின்னா பின்னப்படுத்துவது காட்சிப் படுத்தப்படுகிறது. அதிகாரம் எவ்வகைப் பட்டதாக இருப்பினும் அது அரசின் கைகளில் இருந்தாலும், தனி நபரின் கைகளில் இருந்தாலும் பதம்பார்ப்பதென்னவோ சாமானி யனைத்தான். ■

நிழல்முற்றம்:

**பெருமாள்முருகன்**

# சில நினைவுகள்-13



தியேட்டரில் வியாபாரத்திற்கு அப்போது முக்கியமான இடமிருந்தது. மக்களுக்குத் திரைப்படம் மிகப் பெரும் பொழுதுபோக்காக இருந்த காரணத்தாலும் கிராமத்து மக்களுக்குத் திருவிழா கொடுக்கும் குதூகலத்தைத் திரைப்படம் கொடுத்ததாலும் எல்லாக் காட்சிகளுக்கும் கூட்டம் நன்றாகவே இருக்கும். அதனால் கடை வியாபாரம் மட்டும் அல்லாமல் உள்வியாபாரமும் நன்றாக நடக்கும். இப்போது பெரிய மாற்றத்தைப் பார்க்கிறேன். தியேட்டர்களில் கடைகள் பொலிவிழந்து பேருக்கு இருக்கின்றன. உள் வியாபாரமே இல்லை. அப்போ தெல்லாம் இடைவேளை நேரத்தில் கடைக்காரர்கள் அத்தனை வேகமாகச் செயல்பட்டுக் கொண்டிருப்பார்கள். பொட்டலப் பொருள்கள் அப்போதில்லை. பிஸ்கட்டுகள் கூடப் பாட்டில்களில் போட்டு வைத்து எடுத்துக்கொடுப்பவையாகவே இருந்தன.

பீடாக்கடையில் பிஸ்கட்டுகளும் பீடிக் கட்டுகளும் அதிகமாகவிற்கும். சிகரெட் பிடிப்போர் எண்ணிக்கை மிகவும் குறைவு. திருச்செங்கோட்டுப் பகுதியில் 'கணேஷ்' பீடிதான் மவுசோடு இருந்தது. ரொட்டி வகைகள் அன்றன்றைக்குப் புதிதாக வரும். குடிசைத் தொழிலாக நடந்து கொண்டிருந்த ரொட்டித் தயாரிப்பு இன்று பெருந் தொழிலாக வளர்ந்துவிட்டது திருச்செங் கோட்டில் இருந்து கொக்கராயன்பேட்டை வழியாக ஈரோடு செல்லும் சாலையில் இருக்கும் 'ஆண்டிபாளையம்' என்னும் ஊர் முழுக்க ரொட்டித் தொழில்தான். மிதிவண்டிகளில் ரொட்டிகள் நிறைந்த பெரும் பெட்டிகளைக் கட்டிக்கொண்டு காலையில் புறப்படுவார்கள். கடைகளுக்குத்தேவையானவற்றை விநியோகிக்கும் குறு முதலாளிகளாக ஒவ்வொருவரும் இருந்தனர். தம் வீட்டிலேயே தயாரிப்பார்கள். என் அத்தை ஊருக்கு அந்த வழியாகத்தான் செல்வோம். எங்கள் பாட்டி எந்த வீட்டுக்குள் என்றாலும் புகுந்து எங்கள் கை நிறைய ரொட்டியையோ பன்னையோ வாங்கிக் கொடுக்கும். அத்தை வீட்டுக்கும் பன் பொட்டலம் ஒன்று வாங்கிக்கொள்வோம். மெதுமெதுவென்று புதுக்காளான் போலக் கைகளில்படும் பன் தரும் பரவசமே தனி. அப்படிப் பலவிதமான பன்ரொட்டிகளும் பிஸ்கட்டுகளும் வீடுகளிலேயே தயாரிக்கும் ஊர்கள் சில இருந்தன.

கொம்பு ரொட்டியும் தேங்காய் ரொட்டியும் மிகவும் பிரபலம். மஞ்சள் நிறத்தில் கொம்பு வடிவில் இருக்கும் ரொட்டிக்கு உள்ளே துளை

இருக்கும். அதன் அடிப்பகுதியில் கொஞ்சமாகக் கிரீம் வைத்திருப்பார்கள். நல்ல ருசியாக இருக்கும். தேங்காய் ரொட்டி வட்ட வடிவில் இருக்கும். மொறுமொறுவென்று கரையும். கொம்பு ரொட்டியில் கிரீம் இருப்பதால் விலை கொஞ்சம் அதிகம். அதன் வடிவமே ஈர்க்கும்.

டீக்கடையில் சுடச்சுடப் போண்டா போடுவார்கள். முட்டை போண்டாவும் இருக்கும். வாழைக்காய் பஜ்ஜியும் வெங்காய பஜ்ஜியும் போடுவதுண்டு. பஜ்ஜியைவிடப் போண்டாப் போடுவதையே கடைக்காரர் விரும்புவார். போண்டா மிஞ்சி விட்டாலும் பிரச்சினையில்லை. அடுத்த நாள் வைத்திருந்து தூள்பக்கடாப் போடும் மாவில் போண்டாவை உதிர்த்துவிட்டுக் கரைத்துக் கொள்ளலாம். பெருவெங்காயம் போட்டு மொறுமொறுவென்று நாக்கில் கரைந்தோடும்படி தயாரிக்கும் தூள்பக் கடாவுக்கு நல்ல வியாபாரம் இருக்கும். மிக்சர், முறுக்கு ஆகியவையும் டீக்கடை வியாபாரத்தில் அடங்கும். கூம்பு வடிவில் சுற்றப்பட்ட தாளில் மிக்சரை நிறைத்துக் கட்டியிருப்பார்கள். நிலக்கடலையும் அவலும் கலந்த மிக்சருக்கும் கிராக்கி. மிக்சர், முறுக்கு ஆகியவற்றைக் கூட்டமில்லாத நாளில் நிறையத் தயாரித்து வைத்துவிடுவார்கள். ஒருவாரத்திற்குக்கூட அது வரும். ஆனால் போண்டாவோ பஜ்ஜியோ ஒவ்வொரு காட்சிக்கும் போடுவார்கள். சூடாக இருந்தால்தான் வியாபாரம் நடக்கும். அப்போது முட்டைப் போண்டா சாப்பிட்டால் பணம் கொழுத்தவன் என்று அர்த்தம். அது குறைவாகவே விற்கும்.

அதேபோலத் தியேட்டரில் இன்று சோடாவும் இல்லை; கலரும் இல்லை. குண்டுப் பாட்டில் என்று சொல்லப்படும் கோலிசோடாப் பாட்டில்களைத் தியேட்டரில் பார்க்கவே முடியவில்லை. அன்றைக்குச் சோடாக்கடை என்று தனிக்கடையே வைக்கும் அளவு அவ்வியாபாரம் இருந்தது. பெட்டிக்கடைகள், மளிகைக்கடைகள் அனைத்திலும் சோடாக் கலருக்கென்று தனிப்பெட்டி இருக்கும். அதில் தண்ணீர் ஊற்றி அதற்குள் சோடாப் பாட்டில்களை அடுக்கி வைத்திருப்பார்கள். இன்று அவ்விடத்தைப் பன்னாட்டு நிறுவனங்களின் குளிர்பானங்கள் பிடித்துக் கொண்டன. தியேட்டர் கடைகளில் எல்லாம் குளிர்சாதனப் பெட்டி வந்துவிட்டது. பன்னாட்டு நிறுவனங்களின் பாட்டில்கள் அதை நிறைத்துக் கொண்டிருக்கின்றன. ஐஸ்கிரீம் அக்கடைகளில் சாதாரணமாகக் கிடைக்கிறது. இவையெல்லாம் குடிசைத் தொழில் போலிருந்த சோடாக் கடைகளுக்கு மாற்றாக வந்திருக்கின்றன.

எனக்குத் தெரிய அப்போது திருச் செங்கோட்டுப் பகுதியில் நூற்றுக்கும் மேற்பட்ட சோடாக்காரர்கள் இருந்தார்கள். எங்கள் ஊரில் மட்டும் பத்துச் சோடாக் காரர்கள் இருந்தனர். என் அப்பனுக்கு ஊரின் முதல் சோடாக்காரர் என்று பெயர் உண்டு. 'சோடாக்காரர்' என்றாலே அவரைத்தான் குறிக்கும். மற்றவர்களுக்குச் 'சோடாக்கார முத்தான்', 'சோடாக்கார வெள்ளையன்' என்பதுபோல இயற்பெயரையும் சேர்த்துச் சொல்லி அடையாளப்படுத்துவார்கள். என் அம்மாவைச் சிறுவர்கள் எல்லாம் 'சோடாம்மா' என்றுதான் அழைப்பார்கள். கடைகளுக்குச் சோடாப் போடுவதை லைனுக்குப் போவது என்று சொல்வார்கள். ஒருவருக்கு மளிகைக் கடை, பெட்டிக்கடை ஆகியவை சேர்ந்து சோடாப் போட எத்தனை கடைகள் இருக்கின்றனவோ அந்த அளவு வேலை இருக்கும். வருமானம் வரும். ஒரு கடைக்கு ஒருவர் சோடா போட்டுக் கொண்டிருந்தால் எக்காரணம் கொண்டும் இன்னொருவர் அந்தக் கடைக்குப் போட மாட்டார். அப்படி ஒரு ஒப்பந்தம் இருந்தது. ஒரு சோடாக்கடையை விற்பதென்றால் மெஷின், சிலிண்டர், பாட்டில்கள், தொட்டிகள், மர கிரேடுகள் ஆகியவை அடங்கும். ஆனால் அவற்றின் மதிப்பு வெகு குறைவுதான். லைன் கடைகள் எத்தனை இருக்கின்றன என்பதுதான் விலையைத் தீர்மானிக்கும். திருச்செங்கோட்டு மலை மண்டபங்களில் வியாபாரம் செய்ய ஏலம் விடும் நாளில் சுற்று வட்டாரத்துச் சோடாக்காரர்கள் அத்தனை பேரையும் ஒருசேரப் பார்க்கலாம். பத்துப் பேர், பதினைந்து பேர் கூட்டுச் சேர்ந்து ஏலம் எடுப்பார்கள்.

இன்று சோடாக்கடைகளையே பார்க்க முடியவில்லை. திருச்செங்கோட்டில் புறநகர்ப் பகுதிகளிலும் கிராமங்களிலும் ஒரு சில கடைகளில் சோடா கிடைக்கிறது. எங்கோ வயதான ஒன்றிரண்டு சோடாக்காரர்கள் இன்னும் வாழ்கிறார்கள் என்று தெரிகிறது. தியேட்டரில் மூன்று பிரிவாக இருந்த கடைகள் சுருங்கி ஒரே கடையாகி விட்டன. உள்வியாபாரம் செய்ய இன்று ஆள் இல்லை. உள்ளே கூவி விற்கும் பையன்கள் இல்லை. ஆள் வந்தாலும் தியேட்டர்காரர்கள் அதை அனுமதிப்பதில்லை.

சமீபத்தில் மதுரைக்குச் சென்றபோது அங்கே ஒரு தியேட்டரில் 'நண்பன்' படம் பார்த்தேன். 'சுந்தரம் தியேட்டர்' என்று ஒரு காலத்தில் பெயர் பெற்றிருந்த அதை இப்போது 'ரிலையன்ஸ்' நிறுவனம் வாங்கி நடத்துகிறது. 'பிக் சினிமா' என்று பொதுப்பெயர் கொண்ட அதில் இரண்டு தியேட்டர்கள் இருக்கின்றன. அவற்றிற்கு 'ஜாஸ், ஆர்ஷ்' என்று மக்களுக்கு அந்நியமான பெயரிட்டிருக்கிறார்கள். டிக்கெட் வாங்கிக் கொண்டு உள்ளே போகும்போது ரயில் நிலையங்களில் இருப்பதுபோல வெடிபொருள் சோதனைச் சட்டகத்துள் நுழைந்துதான் செல்ல வேண்டியிருந்தது. அதைக் கடந்ததும்

**அந்தக் காலத்தில் நாங்கள் கூட்டமாகத் திரைப்படத்திற்குச் செல்லும்போது வேக வைத்த பச்சைக் கடலைக்காய், வறுத்த கடலைக்காய், வேகவைத்த மொச்சைக்காய், தட்டைக்காய் என ஏதாவது ஒன்றைத் தூக்குப்போசியில் போட்டு எடுத்துச் செல்வோம். தீபாவளி மாதிரி பண்டிகை சமயத்தில் முறுக்கு மூட்டையோடு செல்வோம்.**

ஒரு ஆள் நின்றுகொண்டு சட்டை, பேண்ட் பாக்கெட்டுகளைத் தடவிப் பரிசோதிக்கிறார். பீடி, சிகரெட், தின்பண்டம் என எதையும் மறைத்து எடுத்துச் செல்லக்கூடாது என்பதற்காக இந்தச் சோதனையாம். அப்துல் கலாமை அமெரிக்காவில் சோதனை செய்துதான் அனுப்பினார்கள் என்றதும் கொதித்தெழும் தேசப்பற்று உள்நாட்டில் அன்றாடம் ஆயிரக்கணக்கான மக்களுக்கு நடக்கும் இந்தச் சோதனை பற்றிய சுரணையற்று இருப்பதை என்னவென்று சொல்வது? அதுவும் தின் பண்டத்தைப் பதுக்கி எடுத்துச் சென்று விடுவார்கள் என்பதால் இந்தச் சோதனையாம்.

அந்தக் காலத்தில் நாங்கள் கூட்டமாகத் திரைப்படத்திற்குச் செல்லும்போது வேக வைத்த பச்சைக் கடலைக்காய், வறுத்த கடலைக்காய், வேகவைத்த மொச்சைக்காய், தட்டைக்காய் என ஏதாவது ஒன்றைத் தூக்குப்போசியில் போட்டு எடுத்துச் செல்வோம். தீபாவளி மாதிரி பண்டிகை சமயத்தில் முறுக்கு மூட்டையோடு செல்வோம். யாரும் தடுத்ததில்லை. கடைகளில் வாங்கச் சக்தியுள்ளவர் வாங்கலாம். இல்லாதவர் வீட்டிலிருந்து எடுத்துச்சென்று தின்னலாம். இந்த மதுரைத் தியேட்டரில் எதுவேண்டும் என்றாலும் உள்ளே அவர்கள் கடையில்தான் வாங்க வேண்டும். அந்தக்கடை சாதாரண மக்கள் அருகில் நெருங்க முடியாத விலையில் பொருள்களை விற்கிறது. சாதாரண மக்கள் அந்தப் பக்கம் வரக்கூடாது என்பதுதான் அவர்கள் நோக்கம் போலும். சோளப்பொரிகூட என்னால் வாங்க முடியவில்லை. சோளப்பொரியுடன் பெப்ஸி ஒன்றையும் வாங்க வேண்டியது கட்டாயம். அங்கே விற்ற பல பொருள்களின் பெயர்கள்கூட எனக்குத் தெரியவில்லை. இருபத்தைந்து ரூபாய் விலையில் விற்ற சமோசாதான் எனக்குத் தெரிந்த பண்டம். ரொட்டிகள், போண்டாக்கள், பக்கடாக்கள் என எதுவும் இல்லை. சோடா என்கிற பேச்சே இல்லை. எல்லா வகை லாபமும் ஒரே இடத்தைச் சென்று சேர வேண்டும் என்னும் உயர்ந்த கொள்கையின் நடைமுறையை அங்கே கண்டேன்.

ஜெயா தியேட்டரில் அப்போது சோடாக் கடைக்கு இரண்டு ஆட்கள், பீடாக் கடைக்கு இரண்டு ஆட்கள், டீக்கடைக்கு இரண்டு ஆட்கள் என கடைக்காரர்கள் ஆறு பேர் இருந்தனர். சோடாக்கடையில் என் அப்பனும் அண்ணனும். பீடாக்கடையில் இரண்டு பேர். கணவன் மனைவி ஆகியோர். டீக்கடையில் இரண்டு பேர். அவர்கள் மாமன் மச்சினன் முறை ஆகக் கூடியவர்கள். இருவரும் கூட்டு. மூன்று கடைகளையும் நடத்தியவர்கள் கவுண்டர் சாதியினர்தான். எண்பதுகளில் கவுண்டர்கள் விவசாயத்திலிருந்து விலகி வேறு தொழில்களுக்கு நகரத் தொடங்கியதன் சான்றாக இதைச் சொல்லலாம். எல்லாருக்கும் கையகலமேனும் நிலம் இருந்தது. எனினும் முழுநேர விவசாயத்தை விட்டு விட்டுப் பிற தொழில்களை நாடினர். இன்றும் கவுண்டர்களிடம் எவ்வளவு பணம் இருந்தாலும் கொஞ்சமேனும் நிலம் இருந்தால்தான் சமூக மதிப்புக் கிடைக்கும்.

மூன்று கடைக்காரர்களிடமும் நல்ல ஒற்றுமை உண்டு. ஒருவருக்கொருவர் வியாபாரப் போட்டியில்லை. பிரச்சினை என்று வந்தால் மேனஜரோடு அல்லது முதலாளியோடுதான். அப்போது மூவரும் ஒத்துப் போய்ப் பேசுவார்கள். தட்டம் விற்கும் பையன்களை எந்தக் கடைக்கு வைத்துக் கொள்வது என்பதில் எப்போதாவது பிரச்சினை வரும். ஒருகடையில் விற்றுக் கொண்டிருந்த பையன் அக்கடைக்காரரோடு சண்டை போட்டுக் கொள்வான். கடைக்காரர் அவனை இனிமேல் வரவேண்டாம் என்று சொல்லிவிடுவார். அவனை இன்னொரு கடைக்காரர் சேர்த்துக்கொள்வார். அப்போது இரண்டு பேருக்கும் இடையே பிரச்சினை வருவதுண்டு.

பர்மாக்காரன் என்றொரு பையன் இருந்தான். அவன் பெற்றோர் பர்மாவிலிருந்து வந்தவர்கள் என்பதால் அவனுக்கு அந்தப் பெயர். அவன் ரொம்ப வருசம் சோடாக்கடையில்தான் வேலை செய்து கொண்டிருந்தான். மற்ற பையன்களைப் போலல்ல அவன். காலைக்காட்சிக்கு வரும் போது குளித்து நெற்றியில் குங்குமம் வைத்துக் கொண்டு வருவான். கடையில் ஏதாவது வேலை இருந்தால் செய்வான். இல்லாவிட்டால் ஒரு டஜன் கம்பிப் பெட்டியில் சோடாக் கலர்களை அடுக்கிக் கொண்டு தியேட்டருக்குள் போய் உட்கார்ந்து கொள்வான். எவ்வளவு நேரம் என்றாலும் உள்ளேதான் இருப்பான். எப்பேர்ப்பட்ட படத்தையும் திரும்பத் திரும்பப் பார்ப்பதில் அவனுக்குச் சலிப்பே வராது. மற்ற பையன் களோடு அவன் சேர்வதும் கிடையாது. 'பர்மாக்காரன் பொட்டையண்டா' என்பார்கள் பையன்கள்.

மத்தியானச் சாப்பாட்டுக்கு வீட்டுக்குப் போய் விடுவான். சட்டையும் லுங்கியும் பழையவையாக இருப்பினும் துவைத்து உடுத்துவான். இரண்டாம் ஆட்டம் முடிந்ததும் வீட்டுக்குப் போய் விடுவான். பெற்றோருடன் வசிக்கும் ஒரு பையனை தியேட்டரில் பார்ப்பது அபூர்வம். பர்மாக்காரனுக்குப் பல சலுகைகளை என் அப்பன் கொடுத்திருந்தார். அவன் அப்பன் சந்தைதோறும் கருவேப்பிலையும் கொத்தமல்லி புதினாவும் விற்கும் கடை போடுவார். சந்தையில் தான் என் அப்பனுக்கு அவர் பழக்கம். அதனால் அவர் மகனைச் சோடா விற்க அனுப்பி வைத்தார். திரைப்படம் பார்ப்பதில் பெருவிருப்பம் கொண்டிருந்த அவன் அதற்காகவே தியேட்டரில் வேலை செய்ய வந்தான் என நினைக்கிறேன். திரைப்படங்கள் தொடர்பாக எந்தத் தகவலையும் அவனிடம் கேட்கலாம். அவன் செய்தித்தாள் படித்துக்கூட நான் பார்த்ததில்லை. ஆனால் எப்படி அவனுக்கு இவ்வளவு தகவல்கள் தெரிந்தன?

ஏதாவது சின்னப் பாத்திரத்தில் நடிக்கும் நடிகரையும் பெயர் குறிப்பிட்டுச் சொல்வான். எண்பதுகளில் நகைச்சுவை நடிகராகப் புகழ்பெற்ற சுருளிராஜன் பழைய படங்கள் சிலவற்றில் ஏதாவது ஒரு காட்சியில் வந்து போயிருப்பார். அதை அடையாளம் கண்டுபிடித்துச் சொல்வான். பாக்கியராஜ் முதலில் இயக்கிய படம் 'சுவர் இல்லாத சித்திரங்கள்.' அப்படத்தில் பாக்கியராஜுக்கு அப்பாவாக நடித்தவர் கல்லாப்பெட்டி சிங்காரம். பாக்கியராஜுக்கு நகைச்சுவையில் ஈடுகொடுத்து நடித்தவர் அவர். அந்தப் படம் மூலமாகவே அவர் புகழ் பெற்றார். பழைய படம் ஒன்றில் தள்ளுவண்டியில் பழம் விற்பவராக ஒரே ஒரு காட்சியில் அவர் நடித்திருந்ததைக் கண்டுபிடித்துச் சொன்னவன் பர்மாக்காரன்.

பழைய நடிகைகளையும் எளிதாக அடையாளம் சொல்வான். பூசாரியப்பன் புண்ணியத்தில் 'சாவித்ரி( ? )' என்றொரு மிகப் பழைய படம் ஜெயாவில் ஒரே ஒருநாள் ஓடியது. அதில் நகைச்சுவை நடிகர் சாரங்கபாணிக்கு ஜோடியாக நடித்தவர் பிற்காலத்தில் மிகப்புகழ் பெற்ற நடிகை பானுமதி. அதில் இளவயது பானுமதியை அடையாளம் கண்டுபிடிப்பதற்கு சாதாரணக் கண் போதாது. பர்மாக்காரனுக்கு அப்படியொரு கண் வாய்த்திருந்தது. அது மட்டுமா? பல படங்களை ஒப்பிட்டுச் சொல்வான். சாரங்கபாணிக்கு ஜோடியாக நடித்த பானுமதி பெரிய நடிகையான பின் அவருக்கு உதவியாளாக சாரங்கபாணி நடிக்க வேண்டியிருந்தது. 'அலிபாபாவும் நாற்பது திருடர்களும்' படம் அது. என்.எஸ்.கிருஷ்ணன் கோலோச்சிக் கொண்டிருந்த காலத்திலேயே பெரும் நகைச்சுவை நடிகராகச் சாரங்கபாணி இருந்துள்ளார்.

'வேதாள உலகம்' என்றொரு படம். டி.ஆர். மகாலிங்கம் கதாநாயகன். பேருக்குத்தான் அவர். உண்மையில் அப்படத்தின் கதாநாயகன் சாரங்கபாணிதான். பிரச்சினைகள் வரும்போதெல்லாம் செயலற்று நிற்கும் கதாநாயகனின் பிரச்சினைகளைத் தம் கூர்த்த மதியால் தீர்த்து வைக்கும் தோழன் பாத்திரம். 'உள்ளத்தை அள்ளித்தா' படத்தில் கவுண்டமணி

**'வின்னர்' படத்தில் வடிவேலு எப்படியோ அப்படி 'வேதாள உலகம்' படத்தில் சாரங்கபாணி. பர்மாக்காரன் விவரிப்பின் காரணமாகவோ என்னவோ நான் சாரங்க பாணியின் ரசிகனாக மாறிவிட்டேன். வயதான பின்னும் பிற்காலப் படங்களில் சாரங்கபாணி சாதாரணப் பாத்திரங்களில் நடித்திருக்கிறார்.**

எப்படியோ 'வின்னர்' படத்தில் வடிவேலு எப்படியோ அப்படி 'வேதாள உலகம்' படத்தில் சாரங்கபாணி. பர்மாக்காரன் விவரிப்பின் காரணமாகவோ என்னவோ நான் சாரங்க பாணியின் ரசிகனாக மாறிவிட்டேன். வயதான பின்னும் பிற்காலப் படங்களில் சாரங்கபாணி சாதாரணப் பாத்திரங்களில் நடித்திருக்கிறார். 'திருவிளையாடல்' படத்தில் ஹேமநாத பாகவதர் டி.எஸ்.பாலையாவின் எடுபிடிகளில் ஒருவராகச் சாரங்கபாணி வருவார். 'தில்லானா மோகனாம்பாள்' படத்திலும் அப்படி ஒரு பாத்திரம். 'திருமால் பெருமை'யில் நாகேஷுக்குப் பின்பாட்டுக்காரர். இந்தப் படங்களை எல்லாம் பார்த்தபோது எனக்கு மிகுந்த வருத்தமாக இருந்தது. அற்புதமான நகைச்சுவை நடிகரின் வயோதிகம் இப்படியா அமைய வேண்டும்? ஆனால் அவர் கிடைக்கும் பாத்திரங்களில் எல்லாம் தொடர்ந்து நடித்திருக்கிறார் என்பது முக்கியம். இப்படி எனக்குப் பல நடிகர்களை அறிமுகப்படுத்தியதும் தகவல்களில் ஆர்வம் ஊட்டியதும் பர்மாக்காரன் தான். அவனோடு என் அப்பன் சண்டை போட்டு விட்டார்.

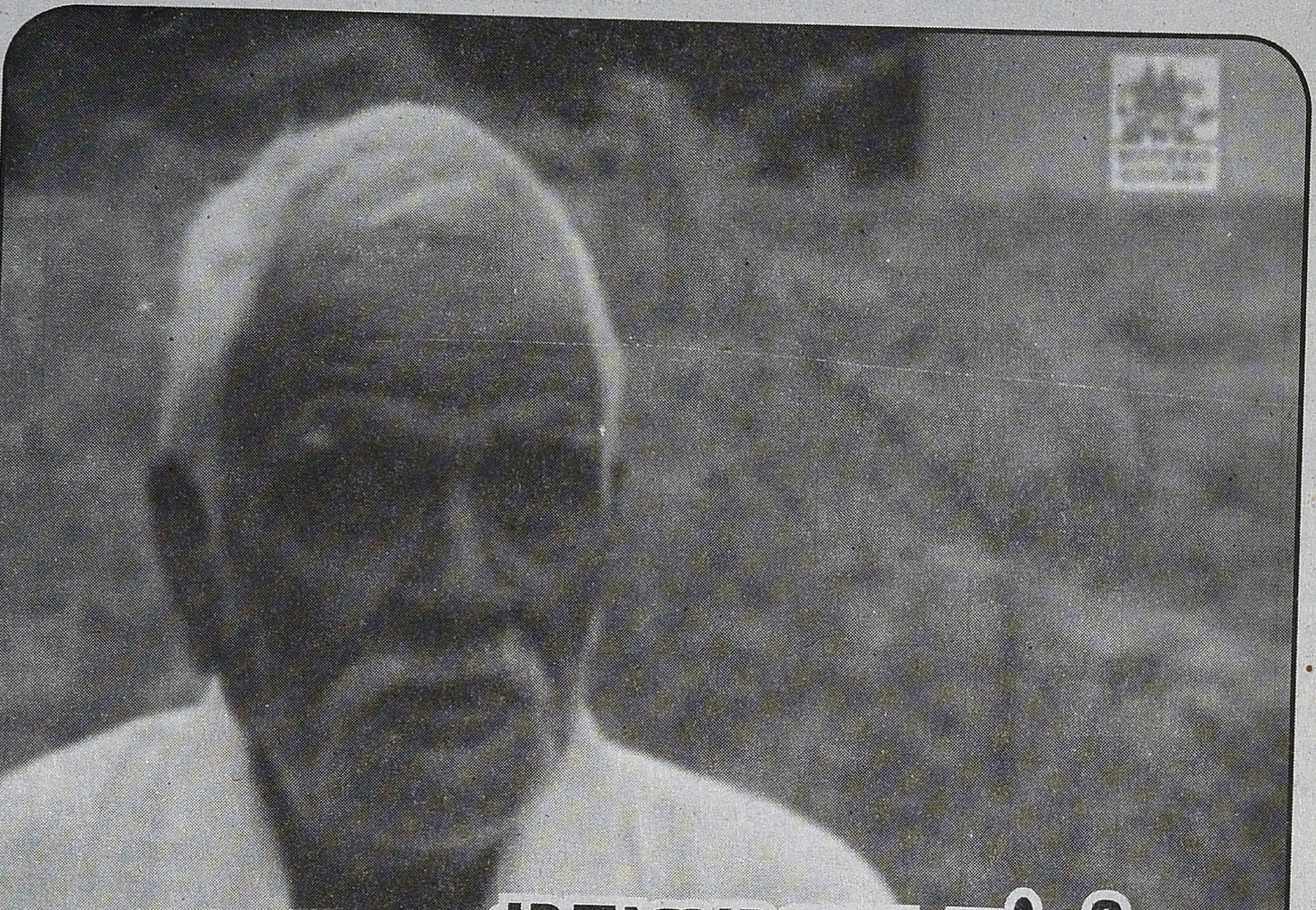
அப்போது தியேட்டரில் 'அவன் அவள் அது' படம் வெளியாகியிருந்தது. சிவகுமார், லட்சுமி, ஸ்ரீபிரியா ஆகியோர் நடித்த படம். முக்தா சீனிவாசன் இயக்கம். குழந்தை இல்லாத தம்பதியர் வாடகைத்தாய் மூலமாகக் குழந்தை பெற்றுக்கொள்ளும் பிரச்சினை பற்றியது. தமிழில் இப்படி ஒரு விஷயம் மிகவும் புதிது. அது ஓரளவு ஓடிய படம். படம் போட்டு முதல்நாள். நல்ல கூட்டம். பர்மாக்காரன் ஒருடஜன் கம்பிப் பெட்டியில் சோடாக்களை எடுத்துக் கொண்டு உள்ளே போயிருந்தான். வந்ததும் எடுத்துச் செல்ல இன்னொரு கம்பிப்பெட்டியில் அடுக்கி வைத்திருந்தான். இதுமாதிரி கூட்டம் இருந்து வியாபாரம் மும்மரமாக நடக்கும் சமயங்களில் என் வேலை, பையன்கள் அவசர அவசரமாகக் கொண்டு வந்து வைக்கும் காலிப் பாட்டில்களை எண்ணிக் கணக்கு வைத்துக் கொள்வதும் அவர்கள் உடனடியாகச் சோடாக்களை அடுக்கி எடுத்துச் செல்வதற்கு உதவுவதும் தான்.

கடைக்கு முன்னால் இருந்த மர ஸ்டேண்டில் அடுக்கியிருக்கும் சோடா கலர்களை விற்பதை என் அப்பனும் அண்ணனும் பார்த்துக்கொள்வார்கள். அங்கும் சேரும் காலிப் பாட்டில்களை எடுத்து வைப்பதும் புதிய சோடாக்களை உள்ளிருந்து எடுத்து வந்து ஸ்டேண்டில் அடுக்குவதும் என் வேலை. கோடை காலங்களில் வியாபாரம் அருமையாக இருக்கும். நாங்கள் தயாரித்து வைத்திருக்கும் சோடாக்கள் போதாது. அப்போது இடைவேளையின் போதே உள்ளே ஒருவர் சோடா தயாரிக்கும் வேலையைச் செய்ய வேண்டியிருக்கும். பொதுவாகக் காலி சோடாப் பாட்டில்களைத் தண்ணீர்த் தொட்டி ஒன்றில் போட்டு ஊற வைத்துப் பிரஷ் மூலம் நன்றாகக் கழுவிய பின்னர் அதில் நல்ல தண்ணீர் நிறைத்துச் சோடா தயாரிக்க வேண்டும். இரண்டு பிரஷ்கள் உண்டு. கம்பி பிரஷ் என்பது பாட்டிலுக்குள் நுழைத்துத் தேய்த்துக் கழுவுவதற்கானது. கட்டை பிரஷ் என்பது பாட்டிலின் மேல் தேய்த்துக் கழுவுவதற்கு ஆகும். இடைவேளை அவசரத்தில் இந்தத் தொழில்தர்மம் காற்றில் பறந்து விடும்.

காலிப் பாட்டிலில் அப்படியே தண்ணீர் நிறைத்து மெஷினுக்குக் கொண்டு போய் விடுவோம். ஒருவரின் எச்சில் பாட்டில் கழுவாமலே சோடாவாகி இன்னொருவருக்கு விற்பனையாகும். கூட்டம் நிறைந்திருக்கும் போது வியாபாரம் மிகுதியாக இருக்கும் நேரத்தில்தான் இந்த நடைமுறை என்றாலும் அது தர்மம் அல்ல. என் அப்பன் தொழில் மீது மிகவும் பற்றுள்ளவர். நானோ என் அண்ணனோ பாட்டில் கழுவினால் அவருக்குத் திருப்திப்படாது. அவராகக் கழுவி எங்களுக்கு எடுத்துக் காட்டுவார். 'கண்ணாடி மாதிரி இருக்கணும்டா' என்பார். 'எச்சப் பாட்டல்ல சோடா விக்கறது ஒரு பொழப்பாடா' என்று சொன்னாலும் பல சமயங்களில் அவரும் அதையே செய்ய நேர்ந்திருக்கிறது. என் அண்ணனுக்கு அதைப் பற்றி ஓர் அலட்டலும் இருந்ததில்லை. சோடாக்கடையில் என்றல்ல, மற்ற கடைகளிலும் இப்படித் தொழில் தர்மம் மீறப்படும்தான்.

பீடாக் கடைக்காரர் பொருள் எதையும் தயாரிப்பவர் அல்ல. அதனால் அவரால் தேவைக்கு ஏற்ப உடனடியாக விநியோகம் செய்ய முடியாது. ஆகவே பொருளின் விலையைச் சட்டென்று கூட்டி விடுவார். பீடியோ சிகரெட்டோ தீரும் நிலையில் இருந்தால் அவற்றின் விலை இருமடங்காகி விடும். டீக்கடையில் போண்டாவின் அளவு சுருங்கும். பாலில் தண்ணீர் மிகும். 'அவன் அவள் அது' படம் போட்ட முதல் நாள் முதல் ஆட்டத்தின் போது இப்படியான தொழில் தர்மம் மீறப்படும் சூழல் இருந்தது. பர்மாக்காரனோடு அப்போது தான் என் அப்பன் சண்டை போட்டார். ■

வசந்தகுமாரன்



# முதுமையை பற்றி ஒரு கலைச்சித்திரம்

**முதுமையை சிறுகசிறுக மாய்த்து கொன்றுவிடுவதுதான், முழுசமுகத்தின் தலைமறைவு வேலையாக இருக்கிறது. எல்லாவற்றையும்விட அரசு ஸ்தாபனங்கள் பயன்பாட்டு பொருளாகவே முதுமையை பார்க்கிறது என்பதுதான் கொடூரத்திலும் கொடூரம்.**

நம் வாழ்வில் இளமையை பற்றி சுவையுடன் கூடிய ஆயிரம் கதையாடல்களை கண்டிருப்போம். ஆனால் முதுமையை பற்றி வரும் ஏதேனும் ஒரு சொற்கள் கூட சகிப்பின்மையின் வழியாகத்தான் வருகிறது. இளமை வாழ்வின் ருசியை, பசி கொண்ட நாய்போல மென்று ருசிக்க... ருசிக்க... மெல்ல... பூனை வெளிச்சம்போல முதுமை நம் வாழ்வின் இடைக்காலத்தில் நுழைந்துவிடுவதை நாம் கவனிக்க தவறிவிடுகிறோம். நிராகரிப்பு மதிய வெயில்போல மண்டையை தாக்கத் தொடங்க அனுபவம் எனும் குடையை பிடித்து சமாளித்தப்படிதான் முதுமை நகர்கிறது. நாம் அழுத்தி தள்ளினாலும் மெதுவாக நகரும் பாரவண்டிதான் முதுமையின் காலம். மரணத்தையோ அல்லது கொஞ்சம் சேர்த்து வைத்திருக்கும் பணத்தையோ வைத்துக்கொண்டு சில பாக்யவான்கள் முதுமையிலிருந்து தப்பிக்கிறார்கள். மற்றபடி முதுமையை சிறுகசிறுக மாய்த்து கொன்றுவிடுவதுதான், முழு சமூகத்தின் தலைமறைவு வேலையாக இருக்கிறது. எல்லாவற்றையும்விட அரசு ஸ்தாபனங்கள் பயன் பாட்டு பொருளாகவே முதுமையை பார்க்கிறது என்பதுதான் கொடூரத்திலும் கொடூரம். வங்கியில் முதியவர்களின் முதலீட்டுக்கு அதிக வட்டிகள்... எந்த நேரத்திலும் சாகப்போகிற கட்டை

எனும் அர்த்தத்தில்தான் தரப்படுகிறது மற்றபடி அவர்கள் நூற்றம்பைது வருடங்கள் உயிருடன் இருக்கப்போகிறார்கள் எனும் உறுதி தகவல்கள் வந்துவிட்டால் நாளையே வட்டியின் சதவிகிதம் ஒற்றை விரலை காட்டிவிடலாம். தேர்தல் காலங்களில் அணைத்து போஸ் கொடுக்க அவசியம் பயன்படும் முதுமையை வேட்பாளர் தன் வீட்டில் நிச்சியம் புறவாசலில் வைத்துதான் சோறிட்டு இருக்கவேண்டும். ஏனெனில் வேட்பாளரின் அணைப்பின் இறுக்கம் அப்படித்தான் இருக்கிறது.

எனது பழைய எழுத்தாள நண்பர் காலஞ்சென்ற ராஜன் அரவிந்தன் எழுதிய ஒரு சிறுகதையில் முதியவரின் மரணத்துக்காக பொறுத்து பார்த்து, இறுதியில் எண்ணெய் ஊற்றி தலைகுளிப்பாட்ட வைத்து, பன்றி கறி சோறுஊட்டி அந்த முதியவரை கொன்றுவிடுவார்கள். ஒவ்வொரு இடத்திலும் கொல்லும் முறை வேறாக இருக்கிறது என்பதுதான் நான் அறிந்த ஒன்று.

கலை இலக்கியங்கள் முதுமையை பற்றி பற்பல நூல்களை இயற்றி இருந்தாலும் கதையாடல்கள் மட்டும் ஒரே உண்மையைத்தான் உறுதியாகத்தான் இருக்கிறது. அது நிராகரிப்பு என்னும் ஓர் உண்மை. ஆயிரம் உறவுகள் அறுதியிட்டு முதுமையை அரவணைத்தாலும், நிராகரிப்பை வேண்டி கழிவிரக்கதோடு உதட்டின் நுனியில் அதை சுவைத்தபடியே இருக்கும், அதுதான் முதுமையின் இயற்கையான குணாதிசயம். ஒரு குழந்தையின் எல்லா அசட்டுத்தனங்களும் நன்றாக தெரிந்தே கொண்டது முதுமைப்பருவம். அப்படியான முதுமையைப்பற்றிய ஒரு கலாப்பூர்வமான சினிமா தான் இயக்குநர் பாலுமகேந்திரா தயாரித்து எழுதி, இயக்கி, படத்தொகுப் பிட்டு, ஒளிப்பதிவு செய்த சந்தியா ராகம்.

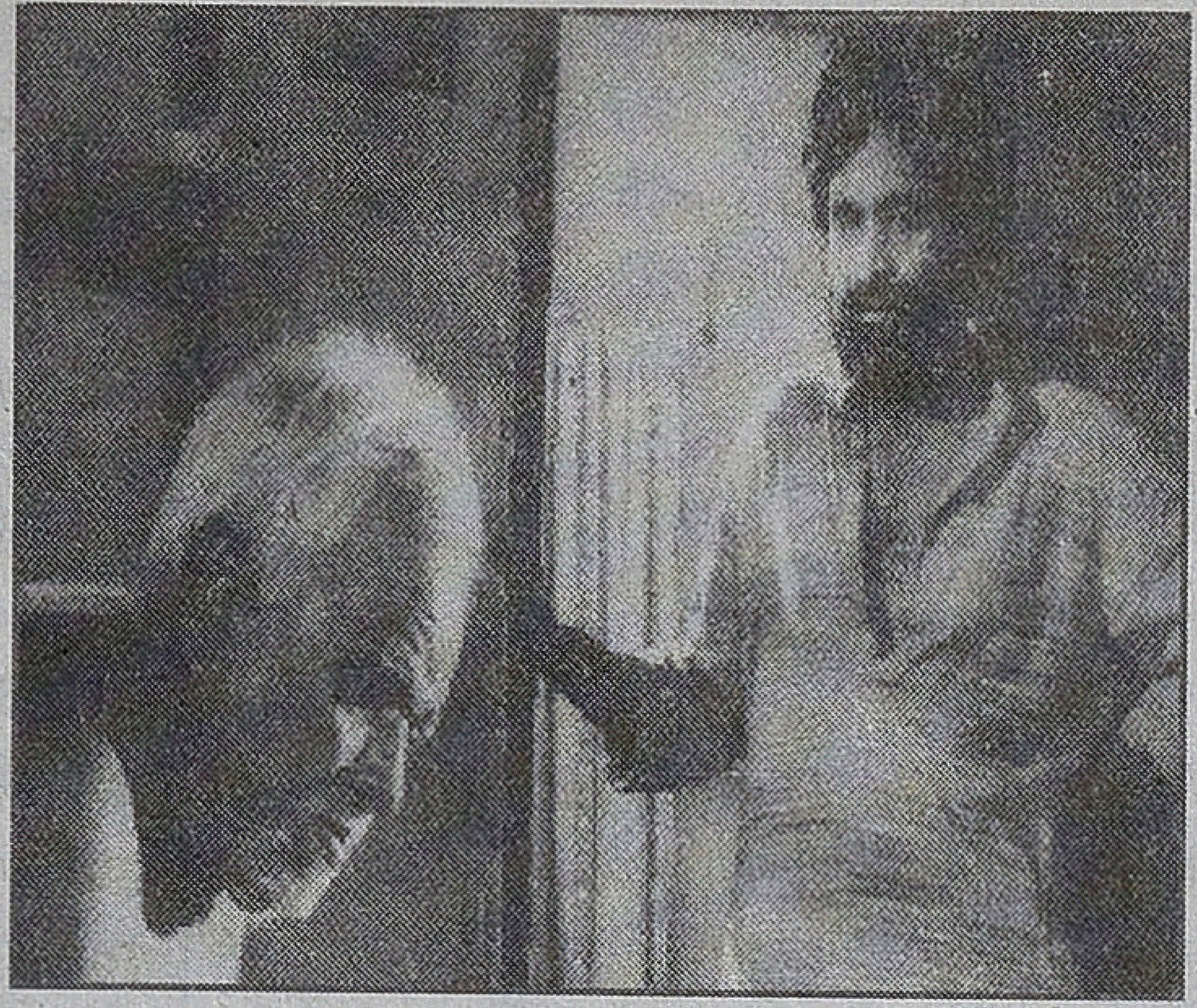
எனக்கு தெரிந்து தமிழ்சினிமாவில், பிற நாடுகளில் எடுக்கப்படும் ஒரு தீவிர சினிமாவுக்கு நிகராக உள்ள ஒரு கலைப்படைப்பை கடைசி வரை திரைக்கு வராமல், தூர்தர்ஷனில் தன் ஆயுளை இன்னும் உயிரோடு வைத்திருக்கும் ஒரே சினிமா சந்தியா ராகம் மட்டும்தான். தமிழ்சினிமாவின் இப்பொழுதைய மேதைகளே சந்தியா ராகம் எனும் இந்தத் திரைப்படத்தை பார்த்திருப்பார்களா என்று தெரியவில்லை. மேலும் படத்தின் தலைப்பும் ஞாயிறு மதியம் ஒரு மணிக்கு என்பது போலவே இருப்பதால் பேரறிவு பெற்றவர்களும் கொட்டாவியோடு டிவியை அணைத்திருப்பார்கள் என்று நினைக்கத்தோன்றுகிறது. ஸார் டைட்டிலே கமர்சியலா இல்லை ஸார் பின்ன படம் எப்படி நல்லா இருக்கும்... எனும் நீதிமான்களின் தீர்ப் போடு இந்தியாவில் எந்த ஆவணகாப்பகத்தில் இந்தத்திரைப்படத்தின்சுருள்கள்சுருண்டுகிடக்கிறது என்று தெரியவில்லை. குறைந்தப்பட்சம் டிஜிட்டலில் தரமாற்றம் செய்திருந்தால் படத்தில் நடித்த சொக்கலிங்கம் தாத்தாவைபோல உயிரோட்டத்துடன் நமக்கு ஒரு நாள் காணக் கிடைக்கலாம். காணக் கிடைக்காதவர்களுக்கு இந்தப்பதிவே அந்தத் தேனாற்றங்கரையினில் தொட்டு எடுத்த ஒரு தேன் துளியாக இருக்கக்கூடும்.

சந்தியா ராகத்தின் கதையானது, கிராமத்தில் தன் மனைவி விசாலட்சியுடன் வாழ்ந்து வரும் சொக்கலிங்கத்துக்கு குழந்தைகள் ஏதும் இல்லை. இருவரும் முதியவர்கள் என்பதால் கிராம வாழ்க்கையில் கிடைக்கும் வரும்படியே போது மானதாக இருக்கிறது. பாட்டி மட்டும் அப்பளம் இட்டு வியாபாரம் செய்கிறார். இருப்பதை வைத்து தின்று காலத்தை ஒட்டும் முதுமைக்காலம். சொக்கலிங்கம் தாத்தவுக்கு தன் மனைவி மட்டும் தான் ஒரே ஊன்றுக்கோல். ஆனால் ஒரு பொழுதில் விசாலாட்சி பாட்டியும் இறந்துபோக, சொக்கலிங்கம் நிர்கதியாகிறார். இப்பொழுது வேறுவழியின்றி தன் தம்பி மகன் வாசுவை காண நகரம் நோக்கி செல்கிறார். நகரத்தின் எல்லா நெருக்கடிகளுடன் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கும் வாசுவின் குடும்பத்தில் அவனது மனைவி துளசி, மகள் வள்ளியுடன் இன்னொரு குழந்தையையும், துளசி வயிற்றில் சுமக்கிறாள். நடுத்தரவர்க்கத்தின் போதாமைகளுடன் வாழ்க்கை நகரும் ஒரு நாளில் வாசுவின் பெரியப்பா சொக்கலிங்கம் வருகிறார். அவருக்கு அந்த நகர ஒண்டுக்குடித்தன வாழ்க்கையே மூச்சுமுட்டும்படி இருக்கிறது. சகித்துக் கொள்கிறார். எல்லா வற்றிலும் ஒரு நெரிசல், நெருக்கடி, பண நெருக்கடிகளும் சேர்த்துதான்.

வாசுவின் மனைவி துளசி பெரியவர் எங்கு தங்கப்போகிறார் என்று வாசுவிடம் கேட்க, வாசு கோபத்துடன் அவர் தனக்கிருக்கும் ஒரே சொந்தம் என்றும், தன்னை ஐந்து வருடங் களாக சோறு போட்டு படிக்க வைத்தவர் என்றும் மனைவியிடம் சண்டை பிடிக்கிறான். எப்பொழுதும் போல கணவனின் அதட்டலில் மனைவியின் நியாயங்கள் அடங்கிப்போகிறது.

எனினும் சொக்கலிங்கம் முடிந்தவரை தன்னால் இயன்ற உதவிகளை அந்த குடும்பத்திற்கு செய்கிறார். வள்ளியை பள்ளிக்கு அழைத்துச் செல்வது, பால் வாங்கிவருவது, கிணற்றி நீர் இறைப்பது, துளசிபட்ட சிறுகடன்களை அடைப்பது என்று அவரது உதவிகள் நீள்கிறது. ஒரு நாள் விபத்தாக வள்ளிக்கு சொக்கலிங்கம் தாத்தா வாங்கிக்கொடுத்த பண்டம் அவளது உடல் நலத்தை கெடுக்க, துளசி கோபத்துடன் தாத்தாவின் மீது எரிந்து விழுகிறாள். பேத்தியின் மீதான அன்பில் செய்த அந்த செயல் இப்படி யொரு சங்கடத்தை உருவாக்கும் என்று சொக்கலிங்கம் தாத்தா எதிர்பார்க்கவில்லை. துளசியின் கடுஞ்சொற்கள் தாத்தாவை தலை குனிய வைத்தாலும் தன் தவறை உணர்ந்து, வள்ளியை தூக்கிச்சென்ற மருத்துவமனைக்கு

ஓடுகிறார். அங்கு மருத்துவர் துளசியிடம் விபரீதமாக ஏதுமில்லை என்று கூறி தைரியம் சொல்கிறார். மருத்துவமனையிலிருந்து திரும்பும் சமயம் துளசி தன்னை பின் தொடர்ந்து வந்த தாத்தாவை ரிக் ஷாவில் ஏற்றிக்கொண்டு வீடு திரும்புகிறாள். துளசியின் மௌனமான கோபமும் தாத்தாவின் குற்ற உணர்வும் பெரும் பாரமாய் வண்டியில் ஊர்ந்து செல்கிறது. தாத்தா அன்றிரவு உண வருந்தவில்லை. துளசி காரணம் கேட்க, தாத்தா தன்மையாக அவளிடம் தனக்கு கோபம் ஏதுமில்லை என்கிறார். ஆனால் விஷயம் அறிந்த அவளது கணவன் வாசு தன் மனைவியை கோபிக்கிறான்.



மறுநாள் காலை தாத்தாவின் இருப் பிடத்தில் அவரை காணவில்லை. பல இடங்களில் தேடுகிறார்கள். எங்கும் அவர் தென்படவில்லை. சக குடித்தனக்காரர்களிடம் விசாரிக்கிறார்கள். எவருக்கும் தெரியவில்லை.

எங்கு செல்வது என்று முடிவெடுக்கமால் கடற்கரையில் அமர்ந்திருந்த சொக்கலிங்கம் தாத்தா இப்பொழுது விஷ்ராந்தி முதியோர் இல்லத்தில் அடைக்கல தேர்வுக்காக காத்திருக்கிறார்.

பெரியப்பாவை ஊர் சென்று தேடிய வாசு ஏமாற்றத்துடன் வீடு திரும்புகிறான்.

துளசி தாத்தாவை விசாரிக்கிறாள். அவனிடமிருந்து கடுமையாக பதில் வருகிறது.

தாத்தா இப்பொழுது விஷ்ராந்தி முதியோர் இல்லத்தில் தங்கியிருக்கிறார்.

அடுத்த சில நாளில் துளசிக்கு தாத்தாவிடமிருந்து கடிதம் வருகிறது. அதை எடுத்துக்கொண்டு தாத்தாவை பார்க்க ஓடுகிறாள். இருவரும் நெகிழ்வுடன் சந்திக்கிறார்கள். துளசி அவளிடம் கோபிக்கிறாள். ஆனால் தாத்தா அவள் மீதான கோபத்தில் தான் இங்கு வரவில்லை என்று கூறி, இப்படியொரு இடம் தனக்கு முன்பே தெரிந்திருந்தால் நேராக இங்கு வந்திருப்பேன் என்று அவளிடம் சமாதானம் கூறுகிறார். துளசி அதற்கு சமாதானமாகவில்லை, ஆனால் தன் முடிவில் உறுதியாக இருக்கிறார். அவர்களது பொருளாதார நிலைமையை கூறி அவளை சம்மதிக்கவைக்கிறார். துளசி அரைமனதாகவே சம்மதித்து அங்கிருந்து செல்கிறாள்.

ஒரு நாள் துளசி தன் சிறு கடனை வீட்டுக்கார மாமியிடம் திருப்பி கொடுக்கச் செல்கிறாள். ஆனால் அந்த கடன் சொக்க லிங்கம் தாத்தாவால் தரப்பட்டிருக்கிறது. இப்பொழுது மனம் கனிந்து படி இறங்கும் துளசிக்கு பிரசவ வலி ஏற்படுகிறது. தாத்தாவுக்கு தகவல் சொல்லப்படுகிறது. அவர் துளசி அனுமதிக்கபட்ட மருத்துவமனைக்கே ஓடி வருகிறார். தாயும் சேயும் நலத்துடன் படுத்திருக்க, சிசுவின் மூடிய பூங்கை களுக்குள் தன் விரலை கொடுக்கிறார். அது தாத்தாவின் விரலை இறுகப் பிடித்துக்கொள்கிறது.

மிக எளிமையான இந்த கதை நவீன தமிழ் இலக்கிய சிறுகதைகளில் உள்ள ஆழங்களையும் கவனங்களையும் அமைதி ஒழுகில் சொல்லிச் செல்வது கதையின் ஒரு முக்கியமான பேரழகு.

ஏறத்தாழ என்பது நிமிடங்களுக்குள் ஓடும் இந்தத்திரைப்படம் தமிழ் சினிமா பார்வை யாளர்களின் பொழுதுபோக்கு நேரத்தை மிகுந்த அளவில் கௌரவப்படுத்தக்கூடிய ஒன்று. தமிழ் சினிமா வரலாறு தனக்கான மைல்கல்லாக கொள்ளக்கூடிய அத்தனை ஆழங்களும், நேர்த்திகளும் ஒருங்கே கொண்டது சந்தியா ராகம் எனும் இந்தத் தமிழ்திரைப்படம்.

தமிழ்த்திரைப்படம் எனும் அழுந்த கூறக் காரணமானது, நம் தமிழ் சமுகம் இப்படியான திரைப்படங்களை கவனம் கொள்ளாமல், நடிகர்களுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்து தயாரிக்க பட்ட திரைப்படங்களுக்கு மட்டும் பெரும் கொண்டாட்டங்களை அளிப்பது சமநிலையற்ற மரியாதை. அரசும் இத்தகைய திரைப்படங்களை கண்டுக்கொள்ளமால் இருப்பது, கலைத்துறைக்கு இதுவரை அவர்கள் செயத வருடாந்திர தொண்டுக்கு மதிப்பை தராது. குறைந்தபட்சம் ஒரு டிஜிட்டல் திரைப்பட ஆவணக்காப்பகத்தை யாவது அரசு நிர்ணயித்து தமிழக அரசு இத்தகைய திரைப்படங்களை பாதுகாக்கவேண்டும். ஆயிரம் எழுத்துகள் சொல்ல தவறிய ஒரு அருங்கருத்தை, சில சமயங்களில் ஒரு சித்திரம் சொல்லிவிடும் என்கிற சமூக அறிவியல் மீது நம்பிக்கை கொண்டவர்கள் உடனடியாக இந்த டிஜிட்டல் திரைப்பட ஆவணக்காப்பகத்தை அமைப்பதில் கவனத்தை திருப்பலாம்.

அப்படியான அமைப்பில் பிற்காலத்தில் சந்தியா ராகம் எனும் இந்தத்திரைப்படம் தமிழ்திரைப்பட வரலாற்றில் தோண்ட தோண்ட கிடைக்கும் பேரதிசயங்கள் உள்ள ஒரு பன்முகம் கொண்ட திரைப்படமாகவும் இருக்கும் என்பது உறுதி. ஒரு மொழிக்கு எப்படி சொற்சிக்கனம்

தேவையோ அதுபோலவே சினிமா எனும் மொழிக்கும் கதை சொல்லும் படைப்பாளி எதை சொல்வது, எதை விடுப்பது எனும் சித்திர கோர்வையும் முக்கியமானது. இந்தக் கோர்வையே ஒவ்வொரு படைப்பாளியின் திறனையும் வேறுபடுத்தி அவர்களுக்கான அடையாளத்தை உறுதி செய்கிறது. அந்த மட்டத்தில் சந்தியா ராகம் எனும் இந்த திரைப்படம், திரைப்பட மொழியில் ஒரு படைப்பாளனின் முழு ஆளுமையையும் கொண்ட ஒரு உச்சமான கலைச்சித்திரம். முதல் ஃபிரேமில் வரும் கிராமத்தின் ஒற்றையடி பாதையில் தண்ணீர் குடம் சுமந்து செல்லும் பெண்களிலிருந்து, இறுதியாக வரும் தாத்தா பேரன் விரல் பிடித்தல் வரை கலையழகு கொண்ட ஆபரணத்தைபோல நுண்மையாக கோர்த்திருக்கிறார் பாலுமகேந்திரா.

அதற்கு நிகழ் கலைஞர்களின் திறன் பெரும் பக்கபலமான ஒன்று. இதில் சொக்கலிங்கம் தாத்தாவின் தோற்றமே கிடைப்பதற்கரிய வைரம்தான். ஒவ்வொரு காட்சியிலும் அவர் காட்டும் பாவனைகள் ஒரு பெரும் கலைஞனின் கடைசிகாலத்தை மட்டுமே நாம் பயன்படுத்திக்கொண்ட துரதிர்ஷ்டத்தை தமிழ்சினிமாவின் தேவைகள் மிக குரூரமாக நிகழ்த்தியிருக்கிறது என்று அறியமுடிகிறது. ஏனெனில் என் கவனத்தில் அவரது இளமைக்காலத்தில் சில அரிதான பழைய தமிழ்படங்களில் நடித்திருக்கிறார். எந்த நெருக்கடி அவரது கலைவாழ்வை பாதாளத்தில் தள்ளி விட்டு, பிற்பாடு முதுமையில் கைதூக்கிவிட்டது என்று தெரியவில்லை. எல்லாவற்றையும் விட இந்திய தமிழ் சினிமா சமூகம் அவரது இறுதி காலப்படங்களான வீடு, சந்தியா ராகம் எனும் இரு படங்களுக்காவது மாநில மத்திய அரசு விருதுகள் அவருக்கு கொடுத்திருக்கிறதா என்று பார்த்தால் அந்த மரியாதையும் அவருக்கு கிட்டாமல், ஒரு சுபதினத்தில் அவரை மரணக்குழியில் தள்ளி தினசரி அமரிக்கையில் மறந்துபோனது நமது சொரணையற்ற சமூகம். சொக்கலிங்கம் தாத்தாவின் நடிப்பாளுமையின் ஒரு துளியாக, கிராமத்து காட்சி ஒன்றில் சிறுவர்கள் பம்பரம் விட, சிறுவன் ஒருவன் அந்த பம்பரத்தை எடுத்து அவரது உள்ளங்கைக்கு மாற்றுகிறான். பம்பரத்தின் அடிநுண் ஆணியின் வேகமான சுழற்சியில் அவரது உள்ளங்கை குறுகுறுப்பு புருவம் நெகிழ, முகத்தில் சிரிப்பாய் மலர்கிறது அந்த குளோசப் இது வரை எடுக்கப்பட்ட எல்லா பிரமாண்ட காட்சிகளுக்கும் ஈடு செய்யக்கூடியது.

அது போலவே இதுவரை நடிக்கப்பட்ட நடிகர்களின் உணர்ச்சி கரமான பாவங்களுக்கு, சொக்கலிங்கம் இன்னொரு புதிய அத்தியாயத்தை எழுதிச்சென்றிருக்கிறார்.

ஒரு காட்சியில் கட்டம் வரைந்த மண் தரையில் பாண்டி ஆட்டம் விளையாடுகிறார். அச்சமயம் ஒரு நடிகராக அவரது உடல்துடிப்பு புத்தம் புதிதாக இருக்கிறது. விஷ்ராந்தி ஆசிரமத்தில் முதிய வயது கொண்ட லட்சுமி அம்மாளிடம் தன் மருமகளை அறிமுகப்படுத்தும் சமயம் லட்சுமி அம்மாள் ஞாபக பிசகில்... எப்போ... சொன்னீங்கோ...? என்றதும் தாத்தா மருமகளிடம் கிழவிக்கு கொஞ்சம் ஞாபகம் மறதி என்று வாயை சுருக்கி முகத்தை ஒரு கையால் மறைத்து காட்டும் பாவனை பேரழகு.

முந்தைய காலப்படங்களில், ஒவ்வொரு திரைப்படத்திலும் தொடர்ச்சியாக நிறைய வயது முதிர்ந்த கதாபாத்திரங்கள் இருக்கும் அவர்களில் வி.நாகையா, எஸ்.வி.சகரஸ்நாமம், டி.எஸ். பாலையா, எஸ்.வி.சுப்பையா, ரங்கராவ், வி.கே. ராமசாமி, ஏன் சில நேரங்களில் சிவாஜிகணேசனே வயது முதிர்ந்த கதாபாத்திரங்களை ஏற்று நடித்திருக்கிறார். அவர்களின் தொடர்ச்சியாகவே நான் சொக்கலிங்கம் பாகவதரை நான் பார்க்கிறேன், மேற்கண்ட நடிகர்களின் திறனுக்கு சம அளவில் ஈடுசெய்யக்கூடிய திறன் பெற்றவர் சொக்கலிங்கம் பாகவதர் அதற்கான ஒரு ஆதாரம் இந்த திரைப்படத்தில் விஷ்ராந்தி ஆசிரமத்தில் அவர் ஒரு கூத்து கலைஞராக தன்னைக்காட்டிக் கொள்ளும் அந்த காட்சி அவருக்கு த கிரேட் ஐடென்டி கார்டு.

அர்ச்சனா மிகச்சிறப் பாக தன் பங்களிப்பை செய்திருக்கிறார் என்று கூறுவது வழமையான ஒன்றுதான். முக்கியமாய் நவீன ஓவியங்கள் வரைகிற வீரசந்தானம் ஒரு நெருக்கடி மிகுந்த குடும்பதலைவனை அப்படியே நம் முன்னே நிறுத்துவது பெரும் சாதனைதான். காரணம் அவர் தொழில்முறை நடிகர் இல்லை. சந்தியா ராகத்திற்கு பிறகு அல்லது முன்பு வேறு ஏதேனும் படத்தில் நடித்திருக்கிறாரா என்று கூட எனக்கு தெரியவில்லை. தொழில் முறை நடிகர்கள் கூட கவனமாக செய்யாத பாவனைகளை அவர் கச்சிதமாக செய்திருக்கிறார். காட்சி ஒன்றில் அவர் தன் மனைவியை திட்டியதும், தூக்கத்தில் இருக்கும் தன் மகளின் சரிந்த பாவ்டையை முழுக்கால்களுக்கு மறைப்பது, மிக கவனமாக திரைப்படம் பார்க்கும் பார்வையாளர்களை துணுக்குற செய்யும் ஒன்று. இன்னொரு முக்கிய கதாபாத்திரம் மேல் மாடியில் பிள்ளை, பேரன்களுடன் குடியிருக்கும் முதியவர் ஒருவர். அவர் வாழ்வில் முதுமைகள் நேர்கொள்ளும் பிரச்சினைகளை பேசும் அந்த காட்சி எல்லா காலத்திற்கும் பொருந்தகூடியது. நிகழ் கால இளையோர்களை பற்றி அவர் முகத்தில் காட்டும் சலிப்பு, நம் முகத்தில் அறைகிறது. கதாபாத்திரங்கள் எதுவும் சினிமா கற்பனையில் சிருஷ்டிக்கப் படாமல், வாழ்வின் ரணங்களிலிருந்து கிளறி எடுத்தவையாக இருப்பதால் வேதனையும் வலியும் சற்றுக்கூடித்தான் இந்தத் திரைப்படத்தில் படர்ந்திருக்கிறது.

அதே சமயம் மேலோட்ட மாக பொழுதை கழிக்க வரும் ஒரு திரைப்பட ரசிகனால் அவ்வாறான நெஞ்சுருகும் அனுபவத்தை இந்தத் திரைப்படத்திலிருந்து பெறமுடியாது. இந்தத் திரைப்படம் விளக்கும் வாழ்வியல் சூழல்களில் குறைந்தபட்ச அனுபவமும், முதுமைப்பற்றிய கரிசனமான பார்வையும், கொண்டவர்கள் மட்டுமே திரைக்கதை முன் வைக்கும் பிரச்சினைகளை பற்றி அறியமுடியும்.

ஒரு இயக்குநருக்கு திரையில் விளக்கவேண்டிய பிரச் சினைகள் பற்றி தெளிவான பார்வையும், தொலைநோக்கும் இருக்க வேண்டும். அப்படியான ஒரு இயக்குநரே தன் திரைக் கதையை, தனக்கான காட்சி களை பிம்பங்களின் வழியாகவே சிந்தித்து தன் சிந்தனையை வெளிப்படுத்துகிறார். நிச்சியம் உரையாடல்களால் அல்ல. உரையாடல்கள் ஒரு கதையில் குரல் வடிவான எண்ணத்தை மட்டுமே சொல்கிறது, கதையின் தீர்வாக ஒரு பொழுதும் அவைகள் இருப்பதில்லை. அப்படியான தீர்வுகள் நாடகத்தனத்தையே முன்னிறுத்தி பிரச் சினையிலிருந்து தப்பிக்கிறது. சினிமாவில் ஒரு கலைஞனின் அடிப்படை நேர்மையும், ஆளுமையும் இங்குதான் வெளிப்படுகிறது. கலைவடிவமே கலைஞனின் மனநிலை. பாலுமகேந்திராவின் கலைவடிவம் உலகறிந்த ஒன்று. அவரது கதை சொல்லும் வடிவம் ஆற்றொட்டாம் போல தன்னியல்பாய் ஓடக்கூடியது. சந்தியராகம் திரைப்படம் அவரது சினிமா மொழியின் உச்சம் என்றே கூறவேண்டும்.

தொடக்கத்தில் காட்டப்படும் கிராமத்து வாழ்க்கையை, எந்த தன்முனைப்பும் இல்லாமல் அதன் போக்கில் மிக நுட்பமாக காட்சிகளை கோர்த்திருக்கிறார். இதுவரை தமிழ்சினிமாவில் நாற்று நடும் காட்சியை கண் சலிக்க காட்டி யிருக்கிறார்கள். இந்த படத்திலும் அவ்வாறான ஒரு காட்சி உண்டு. அவரது கேமரா கோணமும், அதில் காட்டப்படும் ஒழுங்கும் அதன் ஊடாக உள்ள அமைதியும் பார்க்கும் பார்வையாளனும் அந்த நெல்வயலின் வரப்பொரத்தில் நிற்பது போல எடுத்திருக்கிறார். அந்த கிராம வாழ்க்கையை ஸ்தாபிக்க காட்டப்படும் ஒவ்வொரு ஷாட்டும் எந்த மிகையில்லாமல் படைக்கப்பட்ட இறைவனின் படைப்போவியங்கள் போல இயல்பாக இருக்கிறது.

பொதுவாக பாலுமகேந்திராவின் ஒளிப்பதிவை மட்டும் முன்னிறுத்தி அவரை கேமிரா கவிஞர் மற்றும் வித்தகர் என்று புகழுரைக்கும் பட்டங்கள் பிரபலமானவை. இயல்பில் அவர் மிக நுணுக்கமான படத்தொகுப்பாளர் என்பது தான் உண்மை. அதுவே சினிமா மொழியின் மிக ஆளுமையான துறை. பொதுவாக யாரும் படத் தொகுப்பு பற்றி விசேஷமாக எழுத முடியாது. காரணம் அந்த தொழில்நுட்பம் கேடகும் இயல்பான கல்வியறிவு அல்லது அனுபவ அறிவு. இவையிரண்டும் விமர்சனம் எழுதுபவர்களுக்கு பெரிதும் பரிச்சயம் இல்லாததால் படத் தொகுப்பு விறுவிறுப்பாக உள்ளது என்று எழுதி கேமராக்காரரை விசேஷமாக எழுதிவிடுவார்கள். எல்லா வற்றையும்விட சினிமாவில் படத்தொகுப்பு என்பது ஆற்றொட்டத்திற்கு அடியில் தாங்கி நிற்கும் நிலம் போன்றது. காரணம் ஆற்றின் அழகை ரசித்தவர்கள் ஒரு காலமும் ஆற்றை தாங்கி நிற்கும் நிலத்தின் கம்பீரத்தை காணமுடியாது. பாலுமகேந்திரா படத்தொகுப்பில் மிகப்பெரிய கலைஆளுமை என்பதால் ஒவ்வொரு பிரேமையும் அவர் இணைக்கும் நுட்பம், வயிற்றில் வளரும் சிசுவளர்ப்பை போல நுண்மையானது. அதன் காரண காரியங்களும், அழகும் அவரது சினிமாவை முழுமையாக பார்க்கும் ரசிகனே அறியமுடியும். படத்தொகுப்பில் அவரது படைப்பாளுமையை பற்றி கூறும் முக்கிய இணைப்பாக சொல்ல வேண்டிய ஒரு இணைப்பு, சொக்கலிங்கம் தன் மனைவி இறந்ததும் நின்றவாகிலே சரிந்து அமர்கிறார். இப்பொழுது கேமரா தீயின் உச்சத்தில் இருக்கும் சமையல் அடுப்பின் உள் நோக்கி திரும்பி நகர்கிறது. அந்த பிம்பத்தையொட்டி எழும் ரயில் ஓடும் சப்தம், அதன் தொடர்ச்சியாக வரும் வேகமாக நகரும் இயற்கை காட்சிகள். மிக அற்புதமான இடப்பெயர்ச்சி அந்த காட்சி தொகுப்புகள். கிராமத்து காட்சிகளில் அவர் எங்கு வெட்டுகிறார் எங்கு சேர்க்கிறார் என்பதை தெள்ளத் தெளிவாக கவனமாக பார்ப்பவர்கள் அவரது படத்தொகுப்பு புலமையை மிக நுட்பமாக கற்று அறியலாம்.

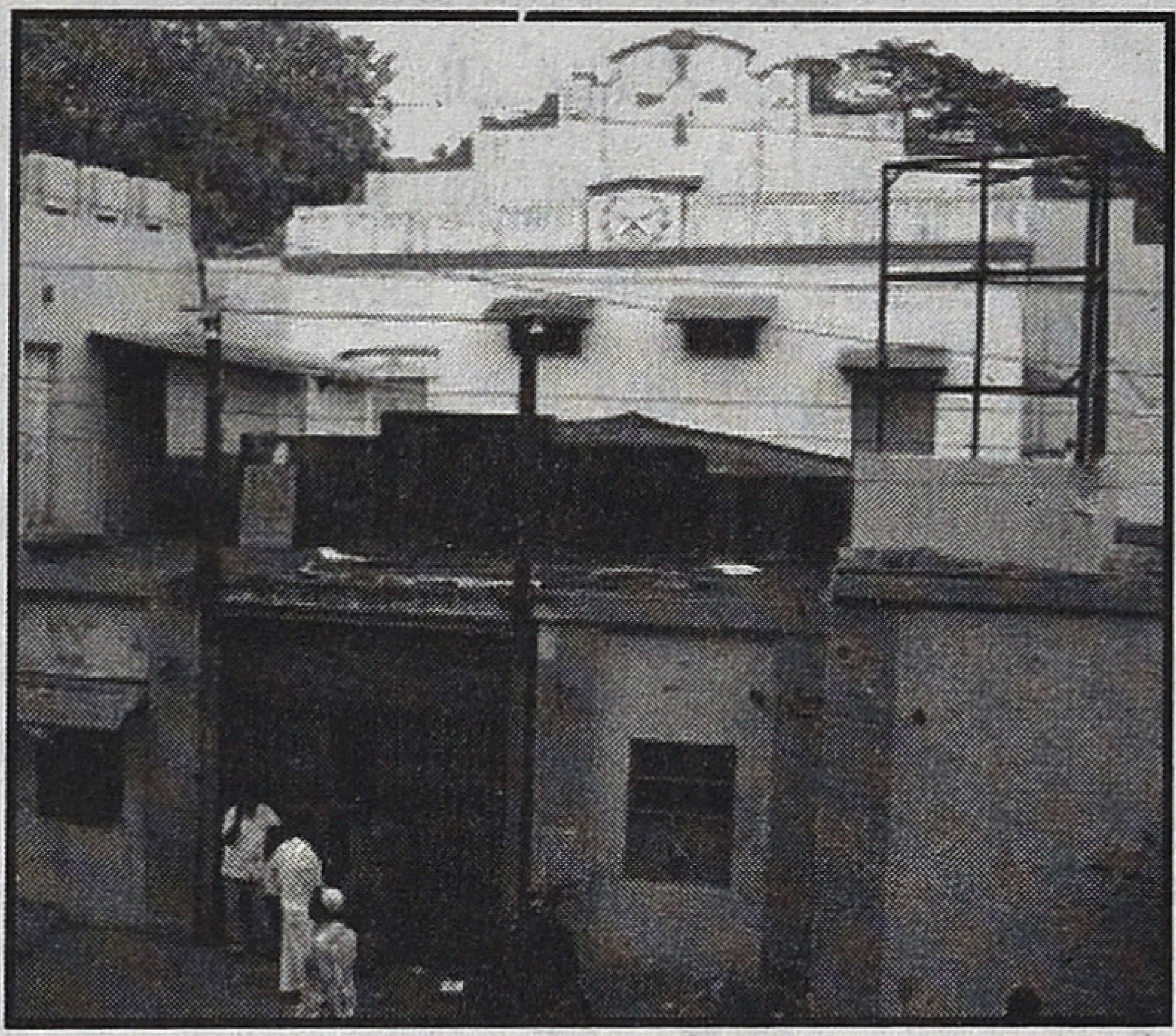
ஒரு சினிமா படைப்பாளி தன் வாழ்நாளில், தன் இன்மைக்கு பிறகும் தனக்கும் வாழ்வுக்கும் இடையில் அறுபடாத ஒரு படைப்பொன்றை உருவாக்கியிருந்தால் அவரே பெருங்கலைஞனாக வரலாற்றில் போற்றப்படுகிறார். அத்தகைய அறுபடாத உறவை பாலுமகேந்திராவின் சந்தியா ராகம் தொடர்ந்து பேணிக்கொண்டே இருக்கும். ■

**கிராமத்து காட்சி ஒன்றில் சிறுவர்கள் பம்பரம் விட, சிறுவன் ஒருவன் அந்த பம்பரத்தை எடுத்து அவரது உள்ளங்கைக்கு மாற்றுகிறான். பம்பரத்தின் அடிநுண் ஆணியின் வேகமான சுழற்சியில் அவரது உள்ளங்கை குறுகுறுப்பு புருவம் நெகிழ, முகத்தில் சிரிப்பாய் மலர்கிறது அந்த குளோசப் இது வரை எடுக்கப்பட்ட எல்லா பிரமாண்ட காட்சிகளுக்கும் ஈடு செய்யக்கூடியது.**

கட்டுரை

ரஞ்சித்

# சென்னை ஸ்டார் தியேட்டர் மூடுவிழா



தமிழகத்தின் திரையரங்கு வரலாற்றில் இன்னொரு திரையரங்குக்கும் கடந்த வாரம் சாவு மணி அடிச்சாச்சு. தியேட்டர்களை இழுத்து மூடுவதற்காக இன்றைய பொருளாதார நிலையில் அனுதாபப்பட முடியாதுதான். ஆனால் கலாச்சார வெளியில் ஒரு பகுதியில் அமைந்திருக்கும் திரையரங்கின் ஆக்கபூர்வமான பங்களிப்பை மறுக்க முடியாது.

கடந்த வாரம் மூடுவிழாவுக்கு உள்ளானது திருவல்லிக்கேணி நெடுஞ்சாலையில் அமைந்திருந்த ஸ்டார் தியேட்டர் இஸ்லாமியர்கள் பெருவாரியாக வாழும் இந்தப் பகுதியிலிருந்த இந்த தியேட்டர் குறித்து அந்தப் பகுதி வாழ் மக்கள் சிலரிடம் பேசினோம். முதலில் தியேட்டரை ஒட்டி கடந்த அறுபது வருடமாக சலூன் கடை வைத்திருக்கும் பல்ராம்...

'*1941*லிருந்து இந்தப் பகுதியில் இருக்கேன். நிறைய இந்திப் படங்கள் இந்த தியேட்டருல போடுவாங்க. பாம்பேயில் ரிலீசாகிற படம் நேராக இங்கதான் ரிலீசாகும். தர்மேந்திரா நடிச்ச யாதோன் கி பாரத் படம் இங்க நூறு நாளுக்கு மேல் ஓடியது. இதுதான் எம்.ஜி.ஆர். நடிச்ச நாளை நமதே படமானது. வெற்றி விழா கொண்டாடுறதுக்கு தர்மேந்திரா மற்றும் அதில் நடித்த நடிகர் நடிகைகள் எல்லாம் இந்த தியேட்டருக்கு வந்தாங்க. அப்புறம் நர்கீஸ் நடிச்ச பர்ஸாத், திலீப்குமார் நடிச்ச மேளா போன்ற படங்களையும் பார்த் திருக்கேன். நல்லா ஓடிய படங்கள்.

இங்க நிறைய இந்தி படங்கள் ரிலீஸ் ஆனதால் நிறைய மார்வடிகள், இந்திக் காரர்கள் என்று பல இடத்திலிருந்தும் இங்க வருவாங்க. அப்ப தியேட்டர் ரொம்ப ஃபேமஸா இருந்திச்சி. இந்தப் பகுதியிலேயும் நிறைய உருது முஸ்லிம்கள் இருந்ததால இந்த இந்திப் படங்களைப் பார்க்க கூட்டம் ஜாஸ்தியாக இருக்கும். இந்த பகுதி முழுதும் இந்தி மயமாகத்தான் இருக்கும். எல்லா இந்திப் படங்களும் இருபத்தைந்து வாரத்துக்கு மேல ஓடும். இப்ப எல்லாம் மாறிடிச்சு.

ஒரு காலத்துல மவுண்ட் ரோடுல மட்டும் நிறைய தியேட்டர் இருந்திச்சி. எல்ஃபின்ஸ்டின், கெயிட்டி, சித்ரா, பாரகன், சஃபையர், வெலிங்டன் என்று பழைய காலத்தில் நிறைய தியேட்டர் இருந்திச்சி. இப்ப இதுல எதுவும் இல்ல. இப்ப நாலு மாடி, ஐந்து மாடின்னு தியேட்டர்கள் கட்டுறாங்க. இதுல பழைய தியேட்டர்களெல்லாம் போயிடுச்சு. இப்ப கடைசியா இதுவும் போயிடுச்சு.

இருபது முப்பது வருஷத்துக்கு முன்னாடியே இங்கு இந்திப் படங்கள் போடுறத நிறுத்திட்டாங்க. அப்ப இருந்து இந்திக்காரங்க இந்தப் பகுதிக்கு வர்றது குறைஞ்சிடுச்சு. உருது முஸ்லிம்கள்தான் முன்பு இந்தப் பகுதியில நிறைய பேர் குடியிருந்தாங்க. அவங்களும் இப்ப இந்த இடங்கள காலி பண்ணிட்டு, இங்கிருந்த சொத்துக்கள் வித்துட்டு இங்கிருந்து போயிட்டாங்க.

இந்திப் படங்கள் ஓடிட்டிருந்த அந்தக் காலத்திலேயே சில தமிழ் படங்களும் ரிலீசாகி நல்லா ஓடிச்சு. உதாரணத்துக்கு சிவக்குமார் நடிச்ச ரோசாப்பூ ரவிக்கைக்காரி நூறு நாளுக்கு மேல் ஓடிச்சு. நூறாவது நாள் விழாவுக்கு சிவக்குமார் மற்றும் அதில் நடிச்ச நடிகர்கள் எல்லாம் இங்கு வந்தாங்க. இந்திப் படத்த நிப்பாட்டிட்டு பழைய தமிழ் படங்கள் எப்ப போட்டாங்களோ அப்ப இருந்து இந்த தியேட்டரின் பெயரும் மறஞ்சு போச்சு என்றார்.

அந்தப் பகுதியில் பலகாலம் வசிக்கும் மணிவண்ணன் என்பவர் பேசும்போது, 'பூன் கி புகார், ரக்குவாலா, ஷோலே எல்லாம் இங்க நல்லா ஓடிச்சு. தர்மேந்திரா நடிச்ச ரக்குவாலா படம்தான் எம்.ஜி.ஆர். நடித்த காவல்காரன். அப்ப எல்லாம் டிக்கெட் விலை இரண்டு ரூபா தொண்ணூறு காசு. பிறகு பெண்களுக்கு ஏழு ரூபா, ஆண்களுக்கு இருபத்தி ஐந்து ரூபாயாக மாறிச்சு. தியேட்டர்ல

முஸ்லிம் இந்துன்று எல்லோரும் ஒண்ணா படம் பார்ப்போம். முப்பது நாற்பது வருஷத்துக்கு முன்னாடி யாதோங்கி பாரத் படம் ஒரு வருஷத்துக்கும் மேல தொடர்ந்து ஓடிச்சு. அப்ப பார்த்துக்குங்க. இந்தி படம் போடுற தியேட்டருல தமிழ் படக்காட்சியும் இருக்கணும்ன்னு சொன்னாங்க. பிறகு முழுசும் தமிழ் படம் போட்டாங்க. தமிழ் படமும்கூட ரொம்ப பழைய படங்களா இருந்திச்சு. டிவியிலேயே பழைய படத்த போட்டுறதால தியேட்டருல கூட்டம் இல்லாம போச்சு. புதுப்படங்கள் போட்டிருந்தா தியேட்டர மூடுற நிலை ஏற்பட்டிருக்காது' என்றார்.

திரைப்பட தகவல் களஞ்சியமான பிலிம் நியூஸ் ஆனந்தன் நம்மிடையே பேசும்போது, 'அந்தக் காலத்துல எல்லா பழைய தியேட்டர்களும் மவுண்ட் ரோட்டை ஒட்டியே குவிஞ்சி கிடந்திச்சு. மவுண்ட் ரோட்டுக்கு இன்டீரியராக இருந்த திருவல்லிக்கேணி பகுதியில் அமைந்த முதல் தியேட்டர் ஸ்டார் தியேட்டர்தான். பிற ஆண்களை கண்களால்கூட பார்த்துவிடக்கூடாது என்பதற்காக முக்காடு போட்டிருந்த கோஷா என்ற முஸ்லிம் பிரிவு பெண்கள் இந்த தியேட்டரில்தான் திரைப் படங்களை பார்த்து ரசித்தார்கள். தியேட்டர்லகூட பெண்களுக்கென்று முதன்முறையாக இருநூறு தனியான சீட்களை அமைத்திருந் தார்கள். ஆனால் பார்வையாளர்களுக்கும் பெண் பார்வை யாளர்களுக்கு மிடையில் ஒரு பெரிய திரை இருக்கும். பெண்களுக்கு டிக்கட் கொடுப்பதும் டிக்கட் செக் பண்ணுவதும் பெண்கள்தான். படம் ஆரம்பித்ததும் தடுப்புத் துணி நீக்கப் படும். இண்டர்வெலில் மறுபடியும் தடுப்பு போடுவார்கள்.

அங்கிருந்த பெருவாரியான இஸ்லாமிய சமூகத்துக்காக ஒரு தியேட்டரை நிறுவி அவர்களின் சமூக அடிப்படைகளுக்காக வசதிகளையும் செய்து கொடுத்து திரைப்பட ரசனையை மேம்படுத்தியது பெரிய சாதனை தான். பத்மநாபன் என்பவர்தான் அப்போது இந்த தியேட்டரின் முக்கிய நபராக இருந்தார். யார் முதலாளி என்று தெரியாது. ஆனால் அந்த தியேட்டரின் வளர்ச்சிக்கு அவர்தான் பாடுபட்டார்.

**1950 வரைக்கும் இந்திப் படங்கள்தான் இங்கு கோலோச்சியது. இங்கிருந்த முஸ்லிம்களும் இந்த படங்களுக்கு நல்ல ஆதரவைக் கொடுத்தார்கள். மவுண்ட் ரோடிலிருந்த தியேட்டர் களைப் போலில்லாமல் மக்கள் வசிக்கும் பகுதியில் ஒரு தியேட்டர் இருந்து அது பிரபலமாகியது பெரிய சாதனைதான். இந்த வெற்றிக்கு அந்த தியேட்டரை சார்ந்தவர்கள் கடுமையாக உழைத் திருக்கிறார்கள்**

அப்ப இந்திப் படங்கள் நிறைய போட்டாலும் மதியம் ஷோவாக ஒரு பழைய தமிழ் படம் போடுவாங்க. இதற்கு போஸ்டர் எல்லாம் அந்தப்பகுதியில் ஒட்டுவார் பத்மநாபன். இதனால் அந்த தமிழ் படங்களும் நன்றாக ஓடியது. லாபமும் இருந்தது. பிறகு புதுப்படங்களும் சில நேரம் ரிலீஸ் ஆகும். வாசனின் ஞான சௌந்தரி இங்கு தான் ரிலீஸ் ஆகியது.

துவாரகா என்று 1960ல் ஒரு படம் இங்கு ஓடியது. நல்ல வரவேற்பு இருந்ததால் இதை தமிழில் ரீமேக் செய்தார்கள். ஏ.சி. திருலோகச்சந்தர் இயக்க, வெண்ணிற ஆடை நிர்மலா நடித்தார். படத்தின் பெயர் அவள்.

1950 வரைக்கும் இந்திப் படங்கள்தான் இங்கு கோலோச்சியது. இங்கிருந்த முஸ்லிம்களும் இந்த படங்களுக்கு நல்ல ஆதரவைக் கொடுத் தார்கள். மவுண்ட் ரோடிலிருந்த தியேட்டர் களைப் போலில்லாமல் மக்கள் வசிக்கும் பகுதியில் ஒரு தியேட்டர் இருந்து அது பிரபலமாகியது பெரிய சாதனைதான். இந்த வெற்றிக்கு அந்த தியேட்டரை சார்ந்தவர்கள் கடுமையாக உழைத் திருக்கிறார்கள்' என்றார்.

திரைப்படங்கள் சமூகத்தில் என்ன விளைவு களை ஏற்படுத்தும்? சமூகம் ஒரு திரைப்படப் போக்கை எந்த வகையில் தீர்மானிக்கும்? இந்த இரண்டு கேள்விகளையும் எல்லா திரைப் படங்களுக்கும், திரைப்பட ரசிகர்களுக்கும் வைக்கலாம்.

ஸ்டார் தியேட்டர் மூடலால் இந்தப் பகுதி மக்கள் எதை இழந்தார்கள்?

இன்றும் இந்தப் பகுதியில் முஸ்லிம் மக்களின் வாழ்வாதாரங்கள் இருக்கின்றன. கடைகள், வியாபார ஸ்தாபனங்கள், மசூதிகள், பள்ளி வாசல்கள் என்று இஸ்லாமிய சமூகத்தின் கலாச்சார அடையாளங்கள் இன்றும் காணக் கிடைக்கிறது.

ஸ்டார் தியேட்டர் இல்லாமல் போனது இவர்களுக்கு இழப்பா அல்லது இவர்களின் அபிலாஷைகளை பூர்த்தி செய்வதில் தவறியது சினிமாத் திரையரங்கா என்பதை வாசகர்கள் சிந்தித்துப் பார்க்கலாம். ■

தொடர்

**அசோகமித்திரன்**

# பத்திரிகைகளில் சினிமா சினிமாப் பத்திரிகைகள்

நினைத்துப் பார்க்கையில் 1970வரை கூடத் தமிழகத்தின் பாரம்பரிய ஆங்கிலப் பத்திரிகைகள் என்று அறியப்படும் 'ஹிந்து'விலும் 'இந்தியன் எக்ஸ்பிரஸிலும்' வாரம் ஒரு நாள் ஒரு முக்கால் பத்தியளவுக்குச் சினிமா விமரிசனங்கள் வரும். படம் எப்படியிருக்கும் என்று ஒரு மாதிரித் தெரிந்துகொண்டு விடலாம். திரையரங்குகள், காட்சி நேரங்கள் ஒரு சிறு கட்டத்தில் அடங்கிவிடும். அந்தக்கட்டத்தில் நடனம், கச்சேரி, உரை எல்லாம் அடங்கும். இது சிறிது சிறிதாக மாறி இன்று தனம் இரண்டு பக்கங்களுக்குக் குறையாமல் சினிமா விளம்பரங்கள் வருகின்றன. இரண்டு பக்கங்களுக்குக் குறையாமல் செய்திகள், பேட்டிகள், சினிமா, திருமணங்கள், திருமண முறிவுகள் எல்லாம் புகைப்படங்களுடன் வருகின்றன. முன்பு பல ஆண்டுகள் நடித்துப் பெயர் வாங்கிய நடிகையின் புகைப்படம் சிறிய அளவில் அந்த ஒற்றைப் பத்தியில் வரக்கூடும். இன்று அறிமுகப் பெண்களின் புகைப்படங்கள் பெரிய அளவில் அவர்களுடைய பொன்மொழிகளோடு வருகின்றன.

**'ஹிந்து'விலும் 'இந்தியன் எக்ஸ்பிரஸிலும்' வாரம் ஒரு நாள் ஒரு முக்கால் பத்தியளவுக்குச் சினிமா விமரிசனங்கள் வரும். படம் எப்படியிருக்கும் என்று ஒரு மாதிரித் தெரிந்து கொண்டு விடலாம்.**

இன்று எந்தச் செய்தி பத்திரிகையிலும் கால்வாசி சினிமா பற்றி இருந்தாலும் எது நல்ல படம், எது சுமாரான படம் என்று தெரிய வழியில்லை. இந்த விதத்தில் 'டைம்ஸ் ஆஃப் இந்தியா' பாராட்டுக் குரியது. தினமும் சினிமாப் பட்டியல் போட்டு ஒவ்வொரு படத்துக்கும் மதிப்புத் தெரிய நட்சத்திரங்கள் கொடுத்து விடுகிறது. அப்பத்திரிகையின்படி 'ஆளும் அறிவு' இரண்டரை நட்சத்திரங்கள் தான்.

தினப் பத்திரிகைகள் ஆக்கிரமித்து விடும் என்று முதலிலேயே உணர்ந்த பாபுராவ் படேல் அவருடைய 'பிலிமிண்டியா'வை 'மதர் இண்டியா' என்று பெயர் மாற்றி

அரசியல் பத்திரிகையாக 1965 அளவிலேயே வெளியிட ஆரம்பித்தார்.

'பிலிமிண்டியா'வுக்கு விசேஷ வரலாறு உண்டு. இறக்குமதி செய்யப்பட்ட வழவழப்புத் தாளில் அந்த நாளிலேயே ஒரு ரூபாய் விலை வைத்து விற்கப்பட்டது. புகைப்படங்கள், விளம்பரங்கள் உண்டு. ஆனால் படிப்பதற்கும் நிறைய விஷயங்கள் இருக்கும். மூன்று அல்லது நான்கு திரைப்பட விமரிசனங்கள் விரிவாக இருக்கும். ஈவிரக்கம் இன்றி இருக்கும். மாதம் மூவாயிரம் பிரதிகள்தான். ஆனால் அதற்கு நிறையச் செல்வாக்கு. அவர் வீடு கட்டிப் புதுமனை விழா நடத்தியபோது நட்சத்திர நடிக, நடிகையர் உணவு பரிமாறினார்கள்.

விமரிசனக் கட்டுரைகள் மட்டும் எழுதிப் புகழ் பெற்ற வர்கள் இந்த எழுபது எண்பது ஆண்டுகளில் அதிகம் கிடையாது. தமிழில் 'குண்டூசி' கோபால் என்றொருவர் இருந்தார். அப்பத்திரிகை நின்று போனபிறகு அவர் எழுது வதையும் நிறுத்திவிட்டார்.

இன்று சினிமா பற்றி எழுதுபவர்கள் ஏராளமாக இருக்கிறார்கள். இலக்கியப் பத்திரிகைகள் என அறியப் படுபவையில் ஏழெட்டுப் பக்க மதிப்புரை வருகிறது. 'கொலைவெறி' பற்றிய பல புதுப்புது தத்துவங்கள். வேறு பிரதிகள். சாது வெறி. சந்நியாச வெறி.

இவ்வளவு நேரமும் பக்கங்களும் செலவிடப் பட்டதற்கு அடிப்படையான திரைப்படம் நன்றாக இருந்தால் சகித்துக் கொள்ளலாம். மண்வாசனை, கலாச்சார வெளிப்பாடு, நாட்டுப்புறக் குரல் எனச் சொல்லலாம். ஆனால் திரைப்படமாக இவை குறைபாடுகள் உள்ளதாகவே இருக்கின்றன. மாநிலப் பரிசு பெற்றவை. தேசியப் பரிசு பெற்றவை என்று சொல்லிக் கொள்ளலாம். ஆனால் திரைப்படம் பெறக்கூடிய மிகப்பெரிய பரிசு, பார்வையாளர் பரிசல்லவா?

**இன்று சினிமா பற்றி எழுதுபவர்கள் ஏராளமாக இருக்கிறார்கள். இலக்கியப் பத்திரிகைகள் என அறியப்படுபவையில் ஏழெட்டுப் பக்க மதிப்புரை வருகிறது. 'கொலைவெறி' பற்றிய பல புதுப்புது தத்துவங்கள். வேறு பிரதிகள். சாது வெறி. சந்நியாச வெறி. இவ்வளவு நேரமும் பக்கங்களும் செலவிடப் பட்டதற்கு அடிப்படையான திரைப்படம் நன்றாக இருந்தால் சகித்துக் கொள்ளலாம். மண்வாசனை, கலாச்சார வெளிப்பாடு, நாட்டுப்புறக் குரல் எனச் சொல்லலாம். ஆனால் திரைப்படமாக இவை குறைபாடுகள் உள்ளதாகவே இருக்கின்றன. மாநிலப் பரிசு பெற்றவை. தேசியப் பரிசு பெற்றவை என்று சொல்லிக் கொள்ளலாம். ஆனால் திரைப்படம் பெறக்கூடிய மிகப்பெரிய பரிசு, பார்வையாளர் பரிசல்லவா?**

பரிசு எல்லாம் பார்வை யாளர் பொறுப்பில் விட்டால் தரமான படங்கள் எப்படித் தயாரிக்கப்படும் என்று கேட்கலாம். இதேபோலத்தான் தணிக்கை குழு என்று ஒன்றில்லாவிட்டால் எல்லாப் படங்களும் ஆபாசப் படங் களாக எடுக்கப்பட்டதா என்று கேட்கலாம். இன்று படத்துக்குப் படம் பெண்களை மிகவும் ரசக்குறைவாகத்தான் காட்டுகிறார்கள். இதில் கிராமம் நகரம் என்ற பாகுபாடு கிடையாது. இந்தி, ஆங்கிலம் ஆகிய மொழிப்படங்களிலும் பெண்கள் தங்களை மிகவும் இழிவுபடுத்திக்கொள்ள வேண்டியிருக்கிறது. 'ஸ்பெஷல் எஃபக்டர்ஸ்' என்ற பெயரில் எவ்வளவு மிகப் பெரிய கட்டிடங்கள், பாலங்கள், மோட்டார் கார்கள் சிதற அடிக்கப்பெறுகின்றன. நிறையப் பார்வையாளர்களை ஈர்க்கும் மிக நல்ல படங்களும் வருகின்றன. ரஷ்ய அணு சக்தி நீர்மூழ்கிக் கப்பலில் அணுஉலையில் பழுது நேர்ந்து விடும். படத்தில் எவ்வளவு தீவிரத்தன்மையும் தெளிவும் இருந்தது! அதேபோல ஸ்ஸ்டாலின் கிராப்போக் பற்றிய 'எனிமி அட் தி கேட்'. இவை பற்றி யாரும் எழுதியதாகத் தெரியவில்லை. 'ஸ்லம்டாக் மில்லியனேர்' பற்றிக்கூட அதன் விசேஷ அம்சங்களைக் குறிப்பிட்டு அதிகம் எழுதியதாகத் தெரியவில்லை. அதில் கதாநாயகனிடம் கேட்கப்படும் கேள்வி ஒவ்வொன்றுக்கும் அவனுடைய பரிதாபகரமான வாழ்க்கையிலிருந்தே பதில் இருக்கிறது. அல்லது சம்பந்தம் இருக்கிறது.

புத்திசாலிகள் நடத்தும் பத்திரிகைகள் புத்திசாலி வாசகர்களுக்கு மட்டுமே என்றிருக்கலாம். பம்பாயிலிருந்து 'எகனாமிக் அண்ட் பொலிடிகல் வீக்லி' என்று ஒரு வெளியீடு வருகிறது. அதிக பட்சம் இந்தியா, வெளிநாடுகள் சேர்த்து லட்சம் பேர் படிக்கலாம். இப்பத்திரிகையில் ஒரு கட்டுரை வந்தால் மிகுந்த பெருமிதத்துக்கு உரியதாகக் கருதுவார்கள். இதுபோலத் தீவிர

சினிமாப் பத்திரிகைகள் அவற்றுக்குரிய தீவிர எழுத்தாளர்களுக்கு மட்டும் என்றாகி விடுகிறது. ‘எகனாமிக் அண்ட் பொலிடிகல் வீக்லி’ அட்டை கூட இல்லாமல் சாதாரணத் தயாரிப்பாக இருக்கும். ஆனால் தமிழ்த் தீவிர சினிமாப் பத்திரிகைகள் ஏராளமான செலவில் தயாரிக்கப் படுகின்றன என்பது பாத்தவுடனேயே தெரிந்து விடுகிறது. இதற்குப் பணம் எங்கு வருகிறது என்றும் கேட்கத் தோன்றுகிறது. இவற்றில் எழுதுபவர்கள் மக்கள் படிக்கும் அன்றாடப் பத்திரிகைகளில் இடம்பெறுவதில்லை. இவர்கள் கட்டுரைகளைப் படித்தால் இடம் பிடிக்கவும் முடியாது என்றுதான் தோன்றுகிறது. தினத் தாள்கள் என்றால்கூட அவற்றுக்கென சில குறைந்தபட்சத் தகுதி தேவைப்படுகிறது. புத்திசாலிப் பத்திரிகைகளுக்குத் தமிழ் எழுதத் தெரிந்தால் போதும் என்று தோன்றுகிறது. இந்த நிலவரத்தை ஆங்கிலத்தில் வெளியாகும் தீவிர சினிமாப் பத்திரிகைகளிலும் பார்க்கலாம். ஒரு படம் அல்லது ஒரு டைரக்டர் பற்றிப் பக்கம் பக்கமாகஎழுதப்பட்டிருக்கும். ஆனால் அப்படமோ டைரக்டரோ என்ன அனுபவம் தரக்கூடும் என்று தெளிவாகத் தெரியாது. தெளிவின்மைதான் தீவிரம் என்று நம்பினால் யாரும் செய்வதற்கு ஒன்றுமில்லை. ஆனால் எழுதியவரைத் தவிர இன்னும் ஒருவருக்காவது அந்தக் கட்டுரை புதுப்பார்வை தரவேண்டும்.

இதையும் ஒருமாதிரி உணர்ந்து இக்கட்டுரையாளர்கள் சினிமா வரலாறு எழுதத் தலைப்படுகிறார்கள். ஆய்வுக்குப் பின் எழுதுவதாக இருக்கவேண்டும். சமீபத்தில் ‘அசோக்குமார்’ என்ற தமிழ்ப் படத்தைப் பற்றிப் படிக்க நேர்ந்தது. அப்படத்தை நான் சிறுவனாக இருக்கும்போதும் இரண்டாம் முறை ஐம்பது வயதாகும்போதும் பார்த் திருக்கிறேன். அந்தக் காலப் பாணி பொழுது போக்கு போலப் படம் நான்கு மணி நேரம் போகும். ஆனால் கதையை எடுத்துச்செல்லும் முக்கியத்துவம் உள்ள பகுதிகள் கூர்மையாகவும் சிக்கனமாகவும் எடுக்கப்பட்டிருந்தன. குஜராத்தில் *1920* அளவில் எழுதப்பட்ட சரித்திர நாவலையடுத்துப் பேசும்படமாகக் கிஷோர் சாஹூ என்ற இந்திப்பட இயக்குனர் ‘வீர் குணாள்’ என்று எடுத்தார். அதில் அவரே குணாளன் வேஷமும் அணிந்திருந்தார். ஆனால் தமிழ் ‘அசோக்குமார்’ படத்தின் நாயகனாக நடித்தத் தியாகராச பாகவாதரின் சாத்வீகம் கிஷேர் சாஹூவுக்கு அமைய வில்லை. தமிழ் ‘அசோக்குமார்’. எவ்வளவு உறுதியாகவும் தெளிவாகவும் தன் சிற்றன்னைக்கு எடுத்துக்கூறுகிறார்! அது இந்தியில் நேர வில்லை. அப்படியும் படம் ஓடிற்று. அது

வரலாற்றுப் படங்கள் காலம். மௌரிய வம்சம் அசோகருடன் முடிந்து விடுகிறது. அவருடைய மகன்கள், பேரன்கள் யாரும் குணாளன் பாத்திரத்துக்குக் கொடுக்கப்பட்ட பக்குவத்தை நெருங்க முடியவில்லை.

குணாளனுக்குச் சமமான முக்கியத்துவம் வாய்ந்த பாத்திரங்கள் சிற்றன்னை, அசோகன். தமிழ் ‘அசோக்குமார்’ படத்தில் இப்பாத்திரங் களை நடித்த இருவரும் தெலுங்கர்கள்! குணாளனுக்குக் கண்போகும் முன் இரு பாட்டுகள்தான். ஆனால் கண் போனபின் ஆறு பாட்டுகள்! புத்த பிட்சுவும் ஒரு பாட்டுப் பாடுவார். நாகர்கோயில் மகாதேவன் என்ற அந்த நடிகர் படத்தில் இருந்தால் நிச்சயம் ஒரு பாட்டு இருக்கும். நாகர்கோயில் மகாதேவன் போலச் செருகளத்தூர் சாமா. இருவரும் தத்துவங்களாகப் பொழிவார்கள். சுமார் நாற்பது ஆண்டுகளுக்கு முன்பு வரைத் தென்னிந்தியப் படங்களில் ஒரு தத்துவப்பாட்டாவது இல்லாது போகாது. பீம்சிங் சிவாஜி கணேசனுடன் இது ஒருவாறு முடிந்தது. (ஏன் பிறந்தாய் மகனே, மனிதன் மாறிவிட்டான்) ஏதோ படத்தில் மனிதனுக்குத் தேவை ஆறடி மண்தான் என்று கூட ஒரு பாடல் இருந்தது. டால்ஸ்டாய் ‘ஆறடி மண்’ எழுதிய காலத்தில் நாடகம் இருந்தது, சினிமா என்று கிடையாது. நூறாண்டுகளில் அவர் தமிழ் சினிமாக் கருத்துப் பாடலுக்குக் காரணமாகிவிட்டார்.

■

கட்டுரை

ஷங்கர்

# கர்ணன் இப்போது எப்படியிருக்கிறார்?

**கர்ணனனின் மகத்துவமும், வீரமும் வெளிப்படும் காட்சிகளில் அவர்கள் காத்திருந்து கைத்தட்டி ரசித்தனர். இடைவேளை முடியும்போது பாதி அரங்கம் நிறைந்திருந்ததைப் பார்த்தேன்.**

கர்ணன் படத்தில் க்ளைமாக்சில் வரும் கண்ணதாசனின், 'உள்ளத்தில் நல்ல உள்ளம் உறங்காதென்பது வல்லவன் வகுத்ததடா' பாடலைக் கேட்க வாய்த்த தமிழர்கள் எல்லாரும், அவரவர் வாழ்க்கையில் ஒருமுறையாவது, இந்த வரிகளோடு சேர்த்து தம்மைக் கர்ணனாக அடையாளம் கண்டிருப்பார்கள். மகாபாரதத்தில் எல்லாரும் தன்னோடு அடையாளம் காணக்கூடிய கதாபாத்திரம் கர்ணனாகவே இருக்க முடியும். பெற்ற தாய் தொடங்கி உற்றவர்கள் வரை அனைவராலும் புறக்கணிக்கப்படுபவன், செஞ் சோற்றுக் கடன் தீர்ப்பதற்காக 'தீயவர்களின்' கூடாரத்தில் இருக்க நேர்ந்த நல்லவன், வாழ்நாள் முழுவதும் பிறப்பு அடையாளம் இல்லாதவனாக அகௌரவத்துக் குள்ளானவன், மரணம் வரை அந்த அனாதைத் தன்மையால் துரத்தப்படுபவன், எத்தனை திறமைகள் இருப்பினும் வகுத்துக்கொண்ட தர்மத்தின் புதிர் வழிகளுக்குள் தோற்பவன், எதிரிகளாலும் விரும்பப்படும் கொடையாளி என்று ஊடாட்டங்கள் அதிகம் கொண்ட கர்ணனோடு தன்னை இனம் காணாதவர் யாரும் இருக்க வாய்ப்பேயில்லை. படத்தின் தொடக்கத்திலேயே பெற்றோரால் கைவிடப்படும் குழந்தைகளுக்குச் சமர்ப்பணம் என்று டைட்டில் கார்டு போடுகிறார்கள்.

1964 இல் சிவாஜி கணேசன், தேவிகா, சாவித்திரி, அசோகன், முத்துராமன் உள்ளிட்ட நட்சத்திரங்கள் நடித்த கர்ணன் படத்தின் சிதிலமான மாஸ்டர் பிரிண்ட் நவீன டிஜிட்டல் தொழில்நுட்பத்தில் சரிசெய்யப்பட்டு, திவ்யா பிலிம்சால் சென்ற மாதம் மீண்டும் புதிய படம் போல பிரம்மாண்ட விளம்பரங்களுடன் தமிழகம் முழுவதும் மார்ச் 16ஆம் நாள் வெளியானது. படத்தின் பின்னணி ஒலிப்பதிவு முழுவதும் அழிந்துவிட மீண்டும் எம்.எஸ். விஸ்வநாதனால் மறு உருவாக்கம் செய்யப்பட்டுள்ளது. இப்படத்தின் சிறப்புக்காட்சி, அப்படத்தில் நடித்த நடிகர் களுக்கும், இசை அமைப்பாளர் எம்.எஸ்.விஸ்வ நாதனுக்கும் சத்யம் திரையரங்கில் ஏற்பாடு செய்யப் பட்டது.

பி.ஆர்.பந்துலு இயக்கிய கர்ணன் திரைப்படத்தின் மறுவெளியீடு நடிகர் திலகம் சிவாஜியின் மறு பிறப்பைப் போல அவரது ரசிகர்களால் நகரெங்கும் சுவரொட்டிகள் ஒட்டிக் கொண்டாடப்பட்டது. அந்தச் சுவரொட்டியின் வாசகங்களைப் பார்க்கும்போது அந்த ரசிகர்களின் வயதை நினைத்துப் பார்த்தேன். ஒரு சோர்வு எழும்பியது.

கர்ணன் திரைப்படம் தொடர்பான எனது சிறு வயது ஞாபகங்களை மீட்டுக் கொள்வதற்காகக் காசி தியேட்டருக்கு என் மகளுடன் போனேன். நடுத்தர வயதினர் அதே ஆர்வத்துடன் வந்திருந்தனர். குழந்தைகளும் பார்வை யாளர்களில் பாதி அளவு இருந்ததைப் பார்க்க முடிந்தது. படத்திற்கு வந்திருந்த பெரியவர்கள் எல்லாருமே இரண்டாம், மூன்றாம் முறை பார்ப்பவர்களாகவே இருக்க வேண்டும். கர்ணனனின் மகத்துவமும், வீரமும் வெளிப்படும் காட்சிகளில் அவர்கள் காத்திருந்து கைத்தட்டி ரசித்தனர். இடைவேளை முடியும் போது பாதி அரங்கம் நிறைந்திருந்ததைப் பார்த்தேன்.

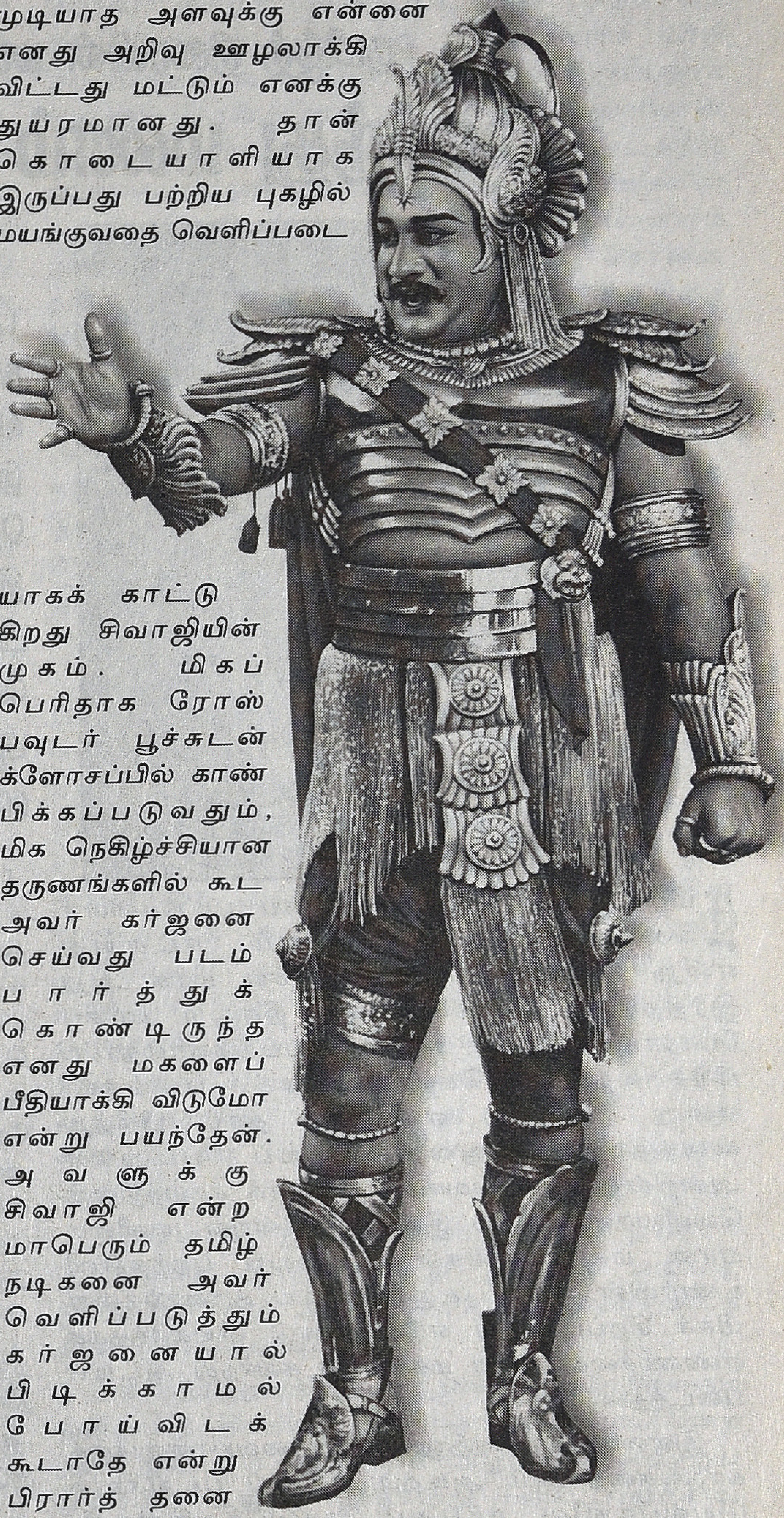
ஒரு திரைப்பட அனுபவமாகப் பார்க்கும் போது, வசனங்களும் பாடல்களும் காலத்தில் பழமை கொள்ளாமல் மிகுந்த அர்த்தச் செறிவுடன் இருப்பதை உணரமுடிகிறது. சிவாஜிக்கும் துரியோதனனின் மனைவி பானுமதியான நடிகை சாவித்திரிக்கும் இடையிலான அறிமுகக் காட்சி வசனங்கள் புதிதாகவே உள்ளன. கர்ணனுக்கும் குந்தி தேவிக்கும் இடையிலான சந்திப்புக் காட்சியை, சக்தி கிருஷ்ணசாமி, காவிய அர்த்தம் கொண்ட உரையாடல்களாக ஆக்கியிருக்கிறார். இறப்புக்குப் பின்பா நான் உன்னை மகன் என்று உலகுக்கு அறிவிக்க வேண்டும் என்று குந்திதேவி கேட்கும்போது, அப்போது தான் நான் உன் மகன் என்ற புகழால் இறவாமை கொள்வேன் என்று கர்ணன் கூறுவது ஒரு உதாரணம்.

குருக்ஷேத்திரத்தின் போர்வெளி ஒரு கட்டத்தில் மனதின் போர்வெளியாக மாறும். சடலங்கள் நிறைந்திருக்கும் இடத்தை கிருஷ்ணன் கடக்கும் காட்சி வெறுமையின் அனுபவத்தைக் கொடுப்பதாக இருக்கிறது.

சிவாஜியும், சாவித்திரியும் சேர்ந்து வரும் காட்சிகளில் அவர்கள் கர்ணன் என்ற கதைச் சட்டகத்தை, பாத்திரச் சட்டகங்களைத் தாண்டி விடுகின்றனர். அவர்கள் பாசமலர் உள்ளிட்ட படங்களிலும் அப்படித் தாண்டி விடுபவர்களாகவே உள்ளனர். கர்ணனில் சாவித்திரி சிவாஜியை அண்ணன் என்று தான் சொல்கிறார். ஆனால் மெல்லிய காதலுறவின் சரடால் பிணைக்கப்பட்டிருப்பவர்களாக அவர்கள் இருப்பதைப் பார்வையாளர்கள் உணர முடியும். அது அண்ணிக்கும் கொழுந்தனுக்கும் உள்ள காதலுறவாகத் தொனிக்கிறது.

தேரோட்டும் சாகச இளவரசியாக அறிமுக மாகி கர்ணனின் மனைவி சுபாங்கியாகும், தேவிகாவுக்கும் கர்ணன் மிக முக்கியமான படமாக இருக்கவேண்டும். எவ்வளவு பெரிய முகம், கால்பந்து மைதானத்தின் விஸ்தீரணத்தில் விளையாடுவதுபோல அதில் எத்தனை பாவங்கள். தவிர்க்கமுடியாமல் இவர் நடிகை கனகாவின் அம்மா என்பது வலியுடன் நினைவில் வந்து போனது.

சிவாஜியின் நடிப்போடு ஒன்ற முடியாத அளவுக்கு என்னை எனது அறிவு ஊழலாக்கி விட்டது மட்டும் எனக்கு துயரமானது. தான் கொடையாளியாக இருப்பது பற்றிய புகழில் மயங்குவதை வெளிப்படை



யாகக் காட்டு கிறது சிவாஜியின் முகம். மிகப் பெரிதாக ரோஸ் பவுடர் பூச்சுடன் க்ளோசப்பில் காண பிக்கப்படுவதும், மிக நெகிழ்ச்சியான தருணங்களில் கூட அவர் கர்ஜனை செய்வது படம் பார்த்துக் கொண்டிருந்த எனது மகளைப் பீதியாக்கி விடுமோ என்று பயந்தேன். அவளுக்கு சிவாஜி என்ற மாபெரும் தமிழ் நடிகனை அவர் வெளிப்படுத்தும் கர்ஜனையால் பிடிக்காமல் போய்விடக் கூடாதே என்று பிரார்த்தனை செய்தேன். கர்ணனுக்கும், சுபாங்கிக்கும் வளைகாப்பு தொடர்பாக பிரச்னை நடந்து கொண்டிருக்கும்போதே எனது மகள் தூங்கத் தொடங்கி விட்டாள். ■

மகுடேசுவரன்

## தமிழ்த் திரையின் மகத்தான பாடல்கள்

# மலர்ந்து மணம் வீசும் மாமலர்

'பாசமலர்' திரைப்படம் அண்ணன் தங்கை உறவுக்கு இலக்கணம் வகுத்து இயம்பிய படம். இத்திரைப்படத்தைக் கண்ணுற்றிராத சென்ற தலைமுறையினர் ஒருவரும் இலர். தமிழர் வாழ்வோடு பிணைந்து இன்றும் உரையாடிக் கொண்டிருக்கும் உணர்ச்சிப் படங்களுள் இத்திரைப் படத்திற்கு முதன்மையான இடம் உண்டு.

தமிழ்த் திரையுலகம் எத்தகைய படங்களைச் செய்து பெரும் செல்வம் ஈட்டியது என்று ஆய்வோமானால் நிச்சய மாக அது இரத்த உறவுகளுக்கிடையே நிகழும் பாசப் போராட்டங்களைச் சித்தரித்த படங்களால்தான். பிற்காலத்தில் 'செண்டிமெண்ட் படங்கள்' என்று அவற்றை எளிதாகத் தரம் பிரித்து வைத்தாலும் அவ்வகைமைப் படங்கள் அன்றின்று என்றில்லாமல் எல்லாக் காலத்திலும் வெளியான படியே இருந்திருக்கின்றன. எளிமை யான மனிதமனங்கள் அறிவைப் புறந்தள்ளி உணர்வின் வழியே உருகியோடிய தருணங்களை மிகச் சிறப்பாகவே எடுத்தாண்டு வியக்கத்தக்க எண்ணிக்கையிலான மக்களைக் கவர்ந்து ஆட்டிப் படைத்தன அவை.

இளமை முறுக்கத்திலுள்ள பார்வையாளனுக்குக் காதல்கதைகளும் அடிதடி சாகசப் படங்களும் இயல்பாகவே ஈர்ப்பை ஏற்படுத்துகின்றன. அவர்களுக்குப் பாசப் பெருக்கில் பாத்திரங்கள் நிகழ்த்தும் உரையாடல்களும் நாத்தழுதழுப்பான சொல்லாடல்களும் புரியக்கூடிய அகவைப் பக்குவம் ஏற்பட்டிருப்பதில்லை. ஒரு செண்டிமெண்ட் காட்சி தோன்றினாலே இன்று பலர் 'பொறா ஊளை' இடுகின்றனர்.

திரையரங்கப் பார்வையாளர்களாக அவ்வினத் தவர்களே எஞ்சியிருப்பதால், இனிமேலான காலங்களில் பாலூட்டி இனங்களுக்கே சிறப்பாய் உரிய பாச உணர்ச்சியைப் பேசுபொருளாகக் கொண்டு உள்ளத்தைப் பதைபதைக்க வைக்கும் உறவுகளின் கதைகளைக் கூறும் படங்கள் தோன்றக்கூடும் என்று எந்த உறுதியுமில்லை. அது வேறொரு வடிவமெடுத்து இன்று எல்லார் வீட்டுக் கூடங்களிலும் சக்கைப்போடு போட்டுக்கொண்டிருக்கும் தொலைக்காட்சித் தொடர்களாகி இருக்கின்றது.

சுமார் பத்தாண்டுகளுக்கு முன்பு வரை தமிழ் சினிமாக்களைக் காண அரங்கை நாடி நிறைத்த கூட்டம் அனைத்துத் தரப்பு மக்களாலும் ஆகியிருந்தது. பிள்ளை குட்டிகளோடு குடும்பம் குடும்பமாக திருவிழாக்களுக்குச் சென்றார்கள்.

மாமன் மச்சான் சித்தி பெரியம்மா அத்தை வீடுகளுக்குச் சென்றார்கள். திரைப் படங்களுக்குச் சென்றார்கள். எல்லார் இதயங்களும் ஒன்றோடு ஒன்று உறவுக் கயிற்றால் இறுகப் பிணைந் திருந்தன. தாத்தா பாட்டி தொடங்கி பேரன் பேத்திகளாலாகிய ஒரு குடும்பத்தில் சாதாரணமாக பத்துப் பதினைந்து நபர்கள் கூடி வாழ்ந்தார்கள்.

எல்லாருக்கும் மூத்தோரின் சொல் கைவிளக்காக இருந்தது.

உறவுகளுக்கிடையில் நிதமும் கண்ணீர் ததும்ப வைக்கும் ஒரு சம்பவம், சகித்துக்கொள்ளவே முடியாத சின்னச் சின்ன சச்சரவுகள், செரிக்க முடியாத பிரிவுகள், மீண்டும் அன்பால் நெருங்கிக் கட்டித் தழுவிக்கொள்ளுதல் என்று நெஞ் சங்களுக்கிடையில் தங்கச் சரிகையிடப்பட்ட உணர்விழைகள் ஊடிப் பின்னியிருந்தன.

இன்று ஒரு குடும்பம் என்பது மூவர் அல்லது நால்வரால் மட்டுமே ஆகிய இரத்த உறவுகளின் சிற்றலகாகக் குறுகிவிட்டது. தந்தைமை தாய்மை என்பதை வெறும் ஒற்றைப் பிள்ளைப் பேற்றோடு முடித்துக் கொள்வது அதிகரித்திருக்கிறது. அதுவே வாழ்க்கையைக் கொஞ்சம் பிய்த்தல் பிடுங்கல் இல்லாமல் வாழ்வதற்கும் மற்றவர்களோடு போட்டி போட்டு ஓடுவதற்கும் ஏற்றது என்ற கருத்தால் ஒற்றைப் பிள்ளைக் குடும்பங்கள் பெருகிவிட்டன. இரண்டுக்கு மேல் எவரும் பெற்றுக்கொள்ளத் தயாரில்லை. மகாபாரதத்தில் ஒரு சொற்றொடர் வரும். 'ஒற்றைப் பிள்ளை மட்டுமே பெற்றவன் பிள்ளைப்பேறற்ற மலடனுக்கு எவ்விதத்திலும் மேலானவனல்லன்' என்பதே அது. எந்நேரத்திலும் மக்களைத் தாக்கக்கூடிய அக்காலத்தைய பேரிடர்களான நோய், போர், பஞ்சம் போன்றவற்றால் அந்த ஒரே பிள்ளையையும் எளிதில் பறிகொடுத்துவிட நேரலாம் என்பதால் அத்தொடரில் உண்மை இல்லாமலில்லை. ஆனால், பெற்றோருக்கு ஒரே பிள்ளையாய்ப் போய்விட்ட ஒரு குழந்தை, தன் வாழ்வில் அண்ணன் அக்காள் தம்பி தங்கை ஆகிய எந்த உறவு களையும் அனுபவிப்பதில்லை. தாய் தந்தை யற்ற குழந்தை எப்படி அநாதையாகக் கருதத்தக்கதோ அதேபோல் சகோதர சகோதரியற்ற குழந்தையும் போதிய உறவுகளற்ற அநாதையே.

தம்பியுடையான் படைக்கு அஞ்சான் என்ற பழந்தொடர்தான் எத்துணை பொருள் மிக்கது! குழவிப் பருவத்திற்குத் தாயும், வளரும் பருவத்திற்குத் தந்தையும் எப்படி முக்கியமோ – அதற்கு நிகராக மீதமுள்ள வாழ்க்கைப் பருவத்திற்கு உடன்பிறப்புகள் முக்கியம். ஆனால், இன்றைய பிள்ளை உடன் பிறப்புகளற்று வாழ்கிறது. சகோதரமற்ற நிலை அத்தோடு முடிவதில்லை. அந்தக் குழந்தை வளர்ந்து ஆளாகி, அதற்கொரு பிள்ளை பிறந்தால் சித்தப்பா, பெரியப்பா, அத்தை, மாமன் என்னும் உறவுக்கண்ணிகளே முற்றாக அறுந்து இன்னும் அதிக உறவிழப்புக்கு ஆளாகிப் பேரநாதையாக அல்லவா நிற்கும்! உறவுகள் விடுபட்டு விடுபட்டு உருவாகும் தலைமுறைகள் மேலும் மேலும் அதிகத் தனிமையடைந்து மானுட ஆதார உணர்ச்சிகளே அற்றுப் போய்விடாதா ?

எவ்வுணர்ச்சிகளோடு அந்தத் தலை முறை தம் உலகை எதிர்கொள்ளும்? எண்ணிப் பார்க்கவே கூசுகிறதே! இக்கூறுகளைத்தாம் சமூக மானுடவியல் ஆய்வாளர்கள் இன்னும் அதிக அழுத்தத்தோடு கூறுகிறார்கள்.

உறவுகளின் பெருமைகளையும் அவற்றின் ஊடு சரடுகளையும் மிகச் சரியாக எடுத்தாண்டு பேசிய தமிழ்த் திரைப்படங்கள் பிற்காலத் தலைமுறைக்கு வரலாற்று அதிர்ச்சியாக மாறி நிற்பதற்கான வாய்ப்புகள் நிறையவே இருப்பதாக எனக்குத் தோன்றுகிறது. அறுபதுகளில் வெளியான கறுப்பு வெள்ளைப் படங்கள் அந்தத் தடத்தில் அருமையாக நடை பயின்றிருக்கின்றன. உறவுகளின் உணர்ச்சி நிழல்களையும் பேரலைகளையும் இறுகப் பற்றி இயல்பு பிறழாமல் கதை சொன்ன நல்ல இயக்குநர்கள் நம்மிடம் இருந்திருக் கிறார்கள். பீம்சிங், கே. எஸ். கோபாலகிருஷ்ணன், ஸ்ரீதர், கே. பாலசந்தர், பாரதிராஜா, மகேந்திரன், துரை, சேரன், தங்கர் பச்சான் போன்றவர்கள் அத்தகைய படங்களை விசாலமான தளங்களில் உருவாக்கியிருக்கிறார்கள். இவர்களில் பழம்பெரும் இயக்குநர் பீம்சிங் இயக்கிய படங்களுக்குத் தனித்த அடையாளங்கள் உண்டு. அவருடைய இயக்கத்தில் சிவாஜி கணேசன் நடித்த 'ப'கர வரிசைப் படங்கள் இன்றும் ஈர்ப்புக் குறையாதவை.

உறவுகள் என்னும் பூமடல்களில் உறைந் திருக்கும் உணர்ச்சித் துளிகளைச் சேகரிக்கும் வேலைதான் கலைஞர்களின் விருப்பம். நாமெல்லாம் உணர்ந்த, ஆனால், நாம்மெவரும் அதன் உட்கட்டமைப்புகளில் தெளி வடையாமல் சென்றுகொண்டிருந்த ஒரு தருணத்தை அவர்கள் தம் கலை ஊடகத்தின் வாயிலாகக் கட்டி எழுப்பும்போது நம்மை அறியாமல் நாம் கண்ணீர் உகுக்கிறோம். நமக்கும் இது நேர்ந்தது என்று நம்மை யறியாமல் நாம் உருகுகிறோம். அதன் முடிவில் நாம் அடையும் 'அந்த ஏதோ ஒன்று' நிச்சயம் பகுத்தறிவுக்கு உட்பட்டது அன்று... அது கண்டவர்கள் மட்டுமே நன்றுணரும் ஒருவகை ஆன்மீகம்.

அண்ணன் தங்கைப் பாசத்திற்கு நிகராக இவ்வுலகில் இன்னொன்று இல்லை. அப்படி ஒன்று இருந்தால் அது அக்காள் தம்பிப் பாசமாகத் தான் இருக்கமுடியும்.

சகோதரத்துவத்தின் அத்தனை ஒளிக்கதிர்களும் ஒன்றாகத் திரண்டு ஜுவாலையாகி ஒளிர்கின்ற தனித்துவமான உறவுநிலை அது. ஒரு வயிற்றுப் பிறப்பில் உதித்த இருவேறு பால் உயிர்கள். இன்றும் கூட, தம் சகோதரிகள் ஐவருக்கும் திருமணம் செய்துவைத்தாக வேண்டிய யாகத்தில் தம் வாழ்வை ஒருகணமும் எண்ணிப் பாராது உழைத்துக்கொண்டிருக்கும் அண்ணன், தம்பிகள் ஆயிரம். தன் அண்ணன் குறைவில்லாமல் வாழட்டும் என்பதற்காகக் கோடிக்கணக்கான

உருபாய் மதிப்புள்ள பூர்வீகச் சொத்தைத் தன் கணவனுக்கே தெரியாமல் கையெழுத்திட்டு விட்டுச் செல்லும் தங்கைகள் ஆயிரம். தூத்துக்குடியில் முத்தெடுக்க மூழ்குபவர்கள் தம் இடுப்பில் கட்டியிருக்கும் கயிற்று நுனியைத் தம் மனைவியின் சகோதரனிடத்தில் மட்டுமே ஒப்படைத்து மூழ்குவார்களாம். தன் மனைவியின் சகோதரனாகிய அவன் மட்டுமே தன் சகோதரிக்காகத் தன்னை மேலிழுத்து மீட்பான் என்னும் ஆதி நம்பிக்கை அது. அந்த நம்பிக்கை இதுவரை பொய்த்ததில்லை. இனியும்பொய்க்காது.

ஓர் ஆடவனுக்கு உலகிலுள்ள மற்ற மங்கைகள் வாசமலராக இருக்கக் கூடும். சகோதரி மட்டுமே அவனுக்குப் பாசமலர். 'நீ அக்கா தங்கச்சி கூடப் பொறக்கல?' என்னும் வசை வாள்கூர்மையான வசை.

பீம்சிங் இயக்கத்தில் வெளிவந்த 'பாசமலர்' திரைப்படம் அண்ணன் தங்கை உறவுக்கு இலக்கணம் வகுத்து இயம்பிய படம். இத்திரைப்படத்தைக் கண்ணுற்றிராத சென்ற தலைமுறையினர் ஒருவரும் இலர். தமிழர் வாழ்வோடு பிணைந்து இன்றும் உரையாடிக்கொண்டிருக்கும் உணர்ச்சிப் படங்களுள் இத்திரைப்படத்திற்கு முதன்மையான இடம் உண்டு.

தன் தங்கையைப் பேணி வளர்த்து ஆளாக்கும் அண்ணன். தன் அண்ணனுக் காகப் பாச உருவாய் வாழும் தங்கை. இருவரும் கூடியுழைத்து வாழ்வில் உயர்கிறார்கள். தங்கை தன் அண்ணனுக்கு எதிரான வர்க்க சிந்தனையுள்ள ஒருவனைத் திருமணம் செய்துகொள்கிறாள். அண்ணனுக்கும் ஒருத்தி மனையாட்டி ஆகிறாள். புதிய மண உறவுகளால் அண்ணன் தங்கைக்கிடையே பாசத்தை மீறிய முரண்பாடுகள் முளைக்கின்றன. அண்ணனும் தங்கையும் முறையே பிள்ளைப் பேறடைகிறார்கள்.

தத்தம் குழந்தைகளைத் தாலாட்டும் தொனியில் தம் சகோதர உறவின் அருமை பெருமையை, உறவில் திளைத்து மகிழ்ந்திருந்த பழைய காலத்தை, இனி இந்தக்குழந்தைகளால் தாம் ஒன்று சேர்வதற்கு மிஞ்சியிருக்கும் நம்பிக்கையை இருவரும் பாடுகிறார்கள். இதுதான் திரையில் பாடல் இடம்பெறும் சூழல்.

கண்ணதாசன் தம் காதல் பாடல்களுக்காகவும் தத்துவப் பாடல்களுக்காகவும் அதிகம் அறியப்பட்டவராக இருக்கிறார். அவருடைய தத்துவப் பாடல் களுக்காகவோ நல்ல காதலுணர்ச்சிப் பாடல்களுக்காகவோ நான் அவரைப் பெரிதும் வியக்கவில்லை.

அவருடைய தனிச்சிறப்பு என்பது வெகு சிக்கலான அபூர்வமான கதைத் தருணத்தைத் தம் உயிர்ப்பான தமிழ் வரிகளால் எள்ளளவும் கட்டுக்குலையாத சொற்களைக் கோர்த்து ஒட்டுமொத்தத் திரைப்படத்தையே உயரத் தூக்கி நிறுத்தும் மேதைமைதான்.

இன்றைக்குப் பாட்டு எழுதக் கேட்கும் இயக்குநர்கள் பாடலாசிரியர்களை 'சார்... கொஞ்சம் விஷுவலா எழுதிக் கொடுங்க. உங்கள் வரியை வெச்சுத்தான் நாங்க விசுவலா காட்டுவோம். சோ... விஷுவலுக்கு வாய்ப்புள்ள வரியாக எழுதிக்கொடுங்க.' என்று கேட்கிறார்கள். அதாவது உங்கள் வரி எப்படி இருக்கிறதோ அப்படி ஒரு ஷாட் எடுத்துக்கொள்வார்கள். படத்தில் அந்த வரி போகும்போது அந்தக் காட்சியை வைத்துவிடுவார்கள். உதாரணத்திற்கு, 'மல்லிகைப் பூவாய் மாறிவிட ஆசை' என்று ஒரு வரி வருமானால் அதற்கு ஒரு மல்லிகைப்பூவை, பாடுகின்ற நாயகி நெருங்கிப் பார்ப்பதுபோல் ஒரு க்ளோசப் போட்டுவிடுவார்கள். மொழி என்பது காட்சி ரூப உருவகத்தை மீறிய அர்த்த வெளிக்குள் பிரவேசிக்கும்போதுதான் உன்னதமான கவிதை பிறக்கிறது என்பதை அவர்கள் அறியமாட்டார்கள். இந்தத் தொந்தரவுகளால் தான் இன்றைய பாடல்கள் முடங்கியிருக்கின்றன. நான் தமிழ்த்திரையுலகின் எவ்வளவு பெரிய இயக்குநரையும் சவாலுக்கு அழைக்கிறேன். அன்றைக்கு இயன்றவரையில் பாத்திரங்களைப் பாடவிட்டு, பீம்சிங் இந்தப் பாடலை எடுத்து முடித்தது ஒருபக்கம் இருக் கட்டும். கண்ணதாசன் எழுதிய கீழ்க்காணும் பாடல் வரியின் பல்லவியை 'விஷுவலைஸ்' செய்து காட்டுங்கள், ஐயா! உங்கள் டைரக்‌ஷன் திறமையை நான் ஒப்புக் கொள்கிறேன். உங்கள் மொழியின் பெருவளத்திற்கு முன்னால் உங்கள் உபகரணமான கேமரா எவ்வளவு பற்றாக்குறையான ஒன்று என்பதைப் புரிந்து கொள்வீர்கள் !

இனி பாடலுக்குச் செல்வோம்.

**மலர்ந்தும் மலராத**
**பாதி மலர்போல**
**வளரும் விழிவண்ணமே – வந்து**
**விடிந்தும் விடியாத**
**காலைப் பொழுதாக**
**விளைந்த கலை அன்னமே !**

நீ இன்னும் மலரவும் இல்லை. அதற்காக நீயொரு மலர் இல்லை என்பதற்கும் இல்லை.

ஆகவே, நீ ஒரு பாதி மலர். அந்தப் பாதி மலர் எப்படி ஒவ்வொரு நொடியும் வளர்ந்து வளர்ந்து முழுமையடைகிறதோ அப்படி வளர்ந்து கொண்டிருக்கிற என் விழியின் வண்ணமாக விளங்குகின்ற கண்மணிப் பாவையே! அந்த விழிப்பாவைக்கு எது பொருளூட்டும்படி இருக்கும்? இருள்விலக்கி விடிந்து சுடர்கின்ற காலைப் பொழுதுதானே! அப்படி எங்கள் உறவுக்குள் சூழ்ந்த துயர இருளையும் இனி விலக்குவதற்காகத் தோன்றியிருக்கின்ற காலைப் பொழுதே! அந்தப் பொழுதும் இன்னும் முழுதாக விடியவில்லையே.

இன்னும் விடிந்தும் விடியாத மெல்லிருள் சூழ்ந்திருக்கிறதே. அந்த விளக்கமுடியாத இளங் காலையைப்போல் எங்கள் உறவுகளுக்குள் விளைந்த கலையே ! இனி வெண்மையான ஒளியின் உருவாகத் தோன்றவிருக்கின்ற அன்னப் பறவையே !

நதியில் விளையாடி
கொடியில் தலைசீவி
நடந்த இளந்தென்றலே - வளர்
பொதிகை மலை தோன்றி
மதுரை நகர் கண்டு
பொலிந்த தமிழ்மன்றமே!

நதியில் மூழ்கிப் புரண்டெழுந்து குளுர்ச்சியைத் தனக்குள் வாங்கிக்கொண்டு நதி தீரத்து நன்னீர்க் கொடிகளில் உன் ஈரத்தலையைத் துவட்டிக் கொண்டு அழகாகச் சீவி அலங்கரித்து மெல்ல நடந்து வரும் இளந்தென்றலே! வளர்ந்து நிற்கும் பொதிகை மலையில் தோன்றி புதுத் தென்றலாக நடந்து மாநகராகிய மதுரையைக் கண்டு அங்கே எம் தமிழ் மொழிப் பெருக்கின் இனிமையில் ஊறிப் பொலிவாக நிற்கும் மன்றமே!

யானைப் படைகொண்டு
சேனை பலவென்று
ஆளப் பிறந்தாயடா
புவி ஆளப் பிறந்தாயடா அத்தை
மகளை மணங்கொண்டு
இளமை வழிகண்டு
வாழப் பிறந்தாயடா!

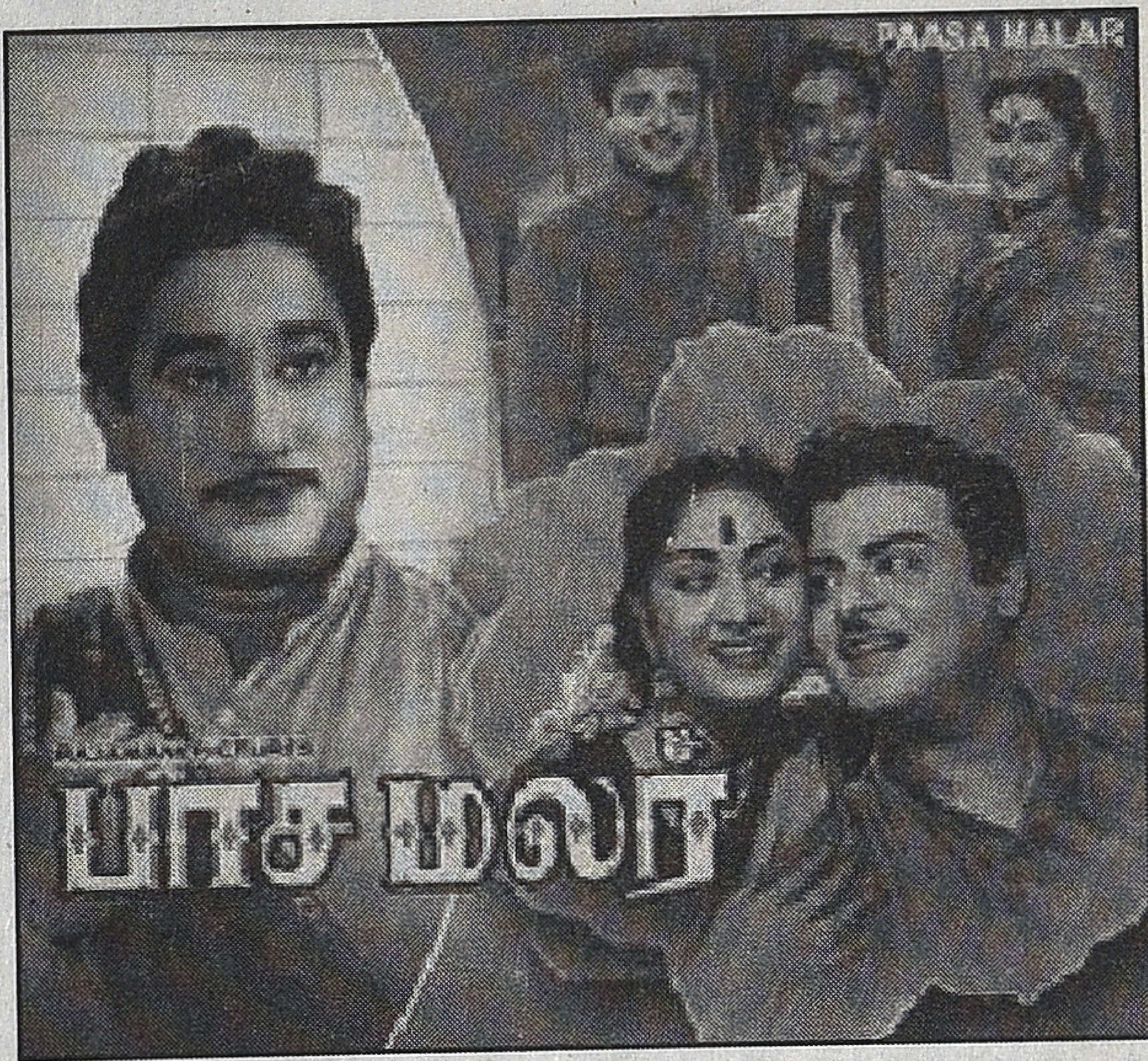
தங்கக் கடியாரம்
வைர மணியாரம்
தந்து மணம் பேசுவார்!
பொருள் தந்து மணம் பேசுவார் மாமன்
தங்கை மகளான
மங்கை உனக்காக
உலகை விலை பேசுவார்!

நதியில் விளையாடி
கொடியில் தலைசீவி
நடந்த இளந்தென்றலே வளர்
பொதிகை மலை தோன்றி
மதுரை நகர் கண்டு
பொலிந்த தமிழ் மன்றமே !

சிறகில் எனை மூடி
அருமை மகள் போல
வளர்த்த கதை சொல்லவா ?
கனவில் நினையாத
காலம் இடைவந்து
பிரித்த கதை சொல்லவா ?
கண்ணின் மணிபோல
மணியின் இமைபோல
கலந்து பிறந்தோமடா இந்த
மண்ணும் கடல் வானும்
மறைந்து முடிந்தாலும்
மறக்க முடியாதடா உறவைப்
பிரிக்க முடியாதடா !

சகோதரத்துவத்தின் சாஸ்வதத் தன்மையை அழகாகச் சொல்லி முடிகிறது பாடல்.

இங்கே ஈற்றடியை நோக்கவேண்டும். ‘மண்ணும் கடல் வானும் மறைந்து முடிந் தாலும் மறக்க முடியாதடா’. மண் கடல் வான் என்கிற வரிசைக்கிரமத்தில் ஒரு நுட்பம் இருக்கிறது. மண் எவ்வாறு மறைய முடியும்? கடல்பொங்கி மேவினால் மட்டுமே மண்மறையும். அப்பொழுது உலகமே வெறும் கடல்கோளமாக்க் காட்சி யளிக்கும். அந்தக் கடல் எவ்வாறு மறையும்? ஒன்றுமேயில்லாத சூனியமானால் மட்டுமே முடியும். ஒன்றுமே இல்லாத சூனியத்தில்




வானவெளி மட்டுமே இருக்கும். அந்த சூனிய வெளியான வானம் எவ்வாறு மறையும்?

தெரியவில்லை. அந்த சூனியவெளியே இல்லாமல் மறைந்தாலும் எங்கள் உறவை மறக்க முடியாதே. பாடலுக்கு எவ்வளவு பகாசுர முற்றுப் புள்ளி!

பாடல் முழுக்க கண்ணதாசன் ஒரே சந்தத்தில் எழுதியிருக்கிறார் இது கண்ணதாசன் எழுதியபிறகு இசையமைக்கப்பட்ட பாடலாக இருக்க வேண்டும். ஒரே சந்தத்தில் உள்ள வரிகளுக்கு விஸ்வநாதனும் ராமமூர்த்தியும் நுணுக்கமான வர்ண மெட்டுகளை அமைத்திருக்கிறார்கள். டி. எம். சௌந்தரராஜனின் யவ்வனமான குரலை அனுபவிக்க வேண்டுமானால் இந்தப் பாடலைக் கேட்கவேண்டும். பி.சுசீலாவின் தேம்பலில் உள்ள பாவத்தை உயிருக்குள் பரவவிடவேண்டும். என் அனுமானத்தில் இப்பாடல் தமிழ்த்திரையின் மிகச் சிறந்த பத்துப் பாடல்களில் ஒன்று. ■

பெரு. துளசிபழனிவேல்

# முன்னணிப் படங்களும் பின்னணிக் கதைகளும்

1963ஆம் ஆண்டு வெளிவந்து அனைத்துதரப்பு ரசிகர்களையும் கவர்ந்து இந்திய அரசின் சிறந்த மாநில படத்திற்கான நற்சான்றிதழைப் பெற்ற படம் கற்பகம். இதில் ஜெமினி கணேசன், எஸ்.வி. ரங்காராவ், நடிகையர் திலகம் சாவித்திரி, நடிகவேள் எம்.ஆர். ராதா, நாகையா, ஆர். முத்து ராமன், வி.கே. ராமசாமி, மனோரமா, ஷீலா, பேபி ஷகிலா மற்றும் பலர் நடித்தனர். இவர்களுடன் கற்பகம் என்ற கதாபாத்திரத்தில் நடிகை கே.ஆர். விஜயா முதன் முறையாக நடித்து தமிழ்த் திரையுலகிற்கு புதிய கதாநாயகியாக அறிமுகமானார்.

ஜெமினி கணேசனுக்கு முதல்தரமாக கே.ஆர். விஜயாவும், இரண்டாந்தாரமாக சாவித்திரியும் நடித்தனர். எஸ்.வி. ரங்காராவ் கே.ஆர். விஜயாவின் தந்தையாகவும் ஜெமினி கணேசனின் அன்பான மாமனாராகவும் நடித்தார், இல்லை இல்லை அந்த கதா பாத்திரமாக வாழ்ந்து காட்டினார். இந்தப் படத்தைப் பார்த்த அனைவருக்கும் இப்படியொரு அன்பான மாமனார் நமக்கு கிடைக்கமாட்டாரா என்று ஒரு சிலரையும் ஜெமினிபோல்பாசமான மருமகன் நமக்குக் கிடைக்கமாட்டாரா என்று மற்றுமுள்ள பலரையும் ஏங்க வைத்தப்படம்.

கற்பகம் போன்ற இப்படி யொரு அழகான மகள் அல்லது மனைவி நமக்கு கிடைக்க மாட்டாளா என்று பலரையும்ஏங்கவைத்தப் படம் கற்பகம். கற்பகம் படத்தில் இடம்பெற்ற "அத்தை மடி மெத்தயடி ஆடிவிளையாடம்மா", "பக்கத்து வீட்டு பருவ மச்சான் பார்வையிலே படம் புடிச்சான்", "மன்னவனே அழலாமா கண்ணீரை விடலாமா", "ஆயிரம் இரவுகள் வருவதுண்டு ஆனால் இதுதான் முதல் இரவு" போன்ற சூப்பர் ஹிட் பாடல்களை கவிஞர் வாலி எழுதியிருந்தார். அனைத்துப் பாடல் களையும் தேனினும் இனிய தனது குரலில் பி. சுசிலா பாடியிருந்தார். படத்தின் வெற்றிக்குக் காரணம் படத்தில் நடித்த முன்னணிக் கலைஞர்கள் போட்டி போட்டு நடித்துத் தங்களது நடிப்பாற்றலால் ரசிகர்களை கவர்ந்ததாலா அல்லது படத்தில் இடம்பெற்ற பி. சுசிலாவின் இனிமையான குரலில் ஒலித்த பாடல்களா என்று ஒரு போட்டியே வைத்துவிடலாம்.

அந்த அளவிற்குக் கலைஞர்கள் சிறப்பாக நடித்தனர். இந்தப் படத்தில் இடம் பெற்ற பாடல்கள் இனிமையாகவும் சூப்பர் ஹிட்டாகின்ற அளவிலும் அமைந்தது. குழந்தை நட்சத்திரம் பேபி ஷகிலா தனது அத்தை கற்பகத்தின் மீது காட்டும் பாசம் அனைவரையும் கவர்ந்தது. விஸ்வநாதன் ராமமூர்த்தியின் இசை இந்தப் படத்தின் வெற்றிக்கு பக்கபலமாக அமைந்தது.

இந்தப்படம் வெளிவந்து மாபெரும் வெற்றியடைந் ததால் அந்த வெற்றியின் மூலம் கிடைத்த லாபத்தால் கற்பகம் ஸ்டுடியோவை உருவாக்கினார் இந்த படத்தின் இயக்குநர் கே. எஸ். கோபாலகிருஷ்ணன். அமர்ஜோதிமூவிஸ்சார்பில் படத்தை தயாரித்தவர் ஜே.எஸ். ஜாயின் சகோதரர்

ஜே.எஸ். சபரிநாதன். இதேபடம் தமிழில் நான்புடிச்ச மாப்பிள்ளை என்ற பெயரில் மீண்டும் டைரக்டர் வி. சேகர் மூலமாக அவதாரமெடுத்து மறுபடியும் மாபெரும் வெற்றி பெற்றது. காலகட்டம் மாறி, தலைமுறை தாண்டியும் வெற்றி பெறக்கூடிய கதையமைப்புக் கொண்ட படமாகும் கற்பகம்.

பிள்ளையார்பட்டி கிராமத்தைச் சேர்ந்தவர் நல்லசிவம் (எஸ்.வி. ரங்காராவ்) இவருக்கு ராஜாங்கம் (ஆர். முத்துராமன்) என்ற மகனும், கற்பகம் (கே.ஆர். விஜயா) என்ற அன்பான மகளும் உண்டு. அந்த ஊரைச் சேர்ந்த அழகான இளைஞன் சுந்தரத்திற்கு (ஜெமினி கணேசன்) தனது அன்பான, அழகான மகளான கற்பகத்தைத் திருமணம் செய்து கொடுக்கிறார். அடுத்து தனது மகன் ராஜாங்கத்திற்கு (ஆர். முத்துராமன்) தாண்டவத்தின் (எம்.ஆர். ராதா) மகள் பங்கஜத்தை (ஷீலா) திருமணம் செய்து வைக்கிறார்.

கோடிக்கணக்கான தனது சொத்துக்கு வாரிசாகத் தனது மருமகன் சுந்தரத்தை வாரிசாக நியமிக்கிறார். இந்தச் சொத்துக்காக நல்லசிவம் குடும்பத்திற்குத் தனது மகள் பங்கஜத்தைக் கொடுத்த தாண்டவம் உண்மையிலேயே தாண்டவமாடினார். எப்படியாவது அந்தச் சொத்துகளை அடைவதற்குப் பல சூழ்ச்சிகளை செய்கிறார். ராஜாங்கம் பங்கஜத்திற்கு ஒரு அழகான பெண் குழந்தை (பேபி ஷகிலா) பிறக்கிறது. அது கொஞ்சம் கொஞ்சமாக வளர்ந்து தனது அத்தை கற்பகத்திடம் போய்ச் சேர்ந்து அவள் மீது பாசத்தையும், அன்பையும் காட்டுகிறது.

குழந்தை மீனாட்சியை (பேபி ஷகிலா) கற்பகத்திடமிருந்து பிரிப்பதற்கு தாத்தா தாண்டவம், சூழ்ச்சிகள் செய்கிறார். குழந்தையையும் பிரிக்கிறார்கள். குழந்தை பிரிந்த ஏக்கத்தில் கற்பகம் தவிக்கிறார். பிரிந்து போன குழந்தை ஒருநாள் அவர்களின் தாய், தந்தையை ஏமாற்றி விட்டு கற்பகத்தைப் பார்க்க ஓடி வருகிறது. அப்பொழுது முரட்டுக்காளை ஒன்று கயிற்றை அறுத்துக் கொண்டு குழந்தையை நோக்கி ஓடிவருகிறது. இதை பார்த்துவிட்ட கற்பகம் பதறிப் போய்க் குழந்தையைக் காப்பாற்றுவதற்காக முரட்டுக்காளையின் எதிரில் ஓடிப்போய்த் தடுக்கிறாள்.

**கற்பகம் படத்தில் இடம்பெற்ற சூப்பர் ஹிட் பாடல்களை கவிஞர் வாலி எழுதியிருந்தார். அனைத்துப் பாடல்களையும் தேனினும் இனிய தனது குரலில் பி. சுசிலா பாடியிருந்தார். படத்தின் வெற்றிக்குக் காரணம் படத்தில் நடித்த முன்னணிக் கலைஞர்கள் போட்டி போட்டு நடித்துத் தங்களது நடிப்பாற்றலால் ரசிகர்களை கவர்ந்ததாலா அல்லது படத்தில் இடம்பெற்ற பி. சுசிலாவின் இனிமையான குரலில் ஒலித்த பாடல்களா என்று ஒரு போட்டியே வைத்துவிடலாம்.**

இதனால் ஆத்திரம் கொண்ட முரட்டுக்காளை கற்பகத்தை தனது கூரிய கொம்புகளால் குத்திக் கிழித்து உயிரை எடுக்கிறது. இதனால் அனைவரும் பதறிப் போகிறார்கள். கற்பகத்தை இழந்த நல்லசிவமும், சுந்தரமும் அவளது நினைவிலேயே ஒவ்வொரு நாளும் துடித்துப்போகிறார்கள். மாமனார் நல்லசிவம் சுதாரித்துக் கொண்டு தனது மருமகனுக்கு வேறொரு பெண்ணைக் கல்யாணம் செய்து வைப்பதற்கு முயற்சி செய்கிறார்.

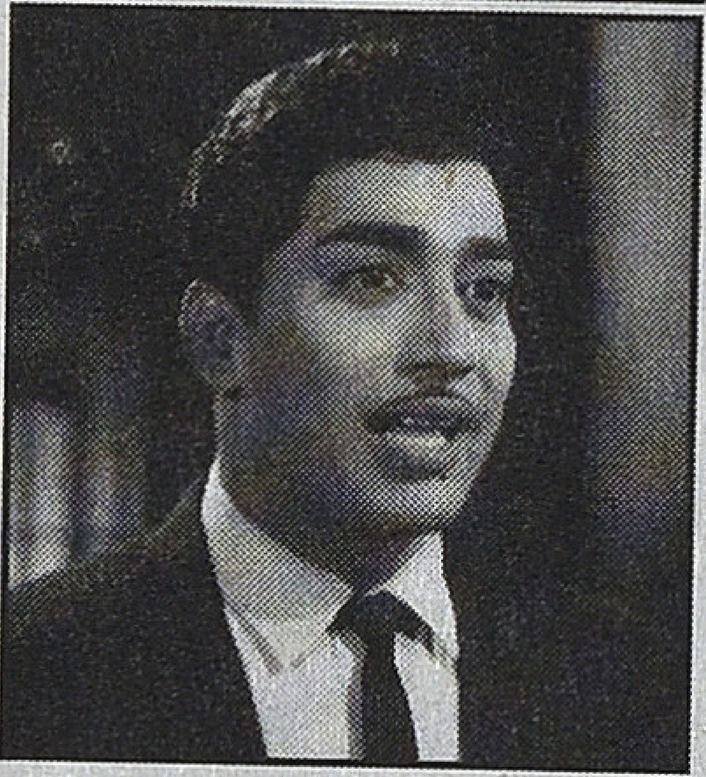
அதற்காக அந்த ஊரில் உள்ள பெரிய மனிதரின் (நாகையா) மகளை (சாவித்திரி) போய்ப் பார்க்கிறார். பெண் கேட்டு முடிக்கிறார். சுந்தரத்திற்கும் அந்தப் பெண்ணுக்கும் திருமணமும் நடந்து முடிகிறது. சுந்தரம் இரண்டாவது மனைவி மீது பாசம் காட்டத் தயங்குகிறான். முதல் மனைவி கற்பகம் ஞாபகத்திலேயே வாழுகின்றான். அவளது மாமனாரும், புதிய மனைவியும், இறந்துபோன கற்பகமும் சேர்ந்து எப்படி, அவனை மாற்றி நல்ல வாழ்க்கையை வாழத் தொடங்குவதற்கு எப்படி உதவுகிறார்கள் என்பதுதான் மீதி கதை.

இத்தகைய உணர்ச்சிகரமான கதையைக் கொண்ட இந்தப் படம் மாபெரும் வெற்றி பெற்றது. இயக்குனர் கே.எஸ். கோபால கிருஷ்ணனுக்கு நட்சத்திர அந்தஸ்தை ஏற்படுத்திக் கொடுத்தது, லாபத்தைத் தரக்கூடிய வியாபார இயக்குனர்களில் முதன்மையான இயக்குனராக விளங்கினார்.

இது கற்பகம் படத்தின் அனைவருக்கும் தெரிந்த முன்னணிக் கதையாகும். இதற்கும் ஒரு பின்னணிக் கதையிருக்கிறது. தொடர்ந்து வாருங்கள் அதையும் பார்ப்போம். கற்பகம் படத்தின் கதை வசனத்தை முழுமையாக எழுதி முடித்ததும் டைரக்டர் கே.எஸ். கோபாலகிருஷ்ணனுக்கு ஒரு யோசனை தோன்றியது. இல்லை, இல்லை ஒரு ஆசை

ஏற்பட்டது என்றே சொல்ல வேண்டும். இந்தப் படத்தில் ஜெமினி கணேசன் நடித்த சுந்தரம் கதாபாத்திரத்தில் முதலில் புரட்சித்தலைவர் எம்.ஜி.ஆர். அவர்களை நடிக்க வைப்பதற்கு ஏற்பாடுகள் செய்தார். அவரை நேரில் சந்தித்து இந்தப் படத்தின் கதையைச் சொன்னார். கதையைக் கேட்டதும் எம்.ஜி.ஆருக்குமிகவும்பிடித்துவிட்டது. சுந்தரம் கதாபாத்திரத்தில் நடிப்பதற்கு சம்மதித்துவிட்டார். ஆனால் ஒரு கண்டிஷன் போட்டார். நல்லசிவம் என்ற மாமனார் கேரக்டருக்கு டி.எஸ். பாலையாவைப் போட வேண்டும். அப்படி இருந்தால் இந்தப்படத்தில் நடிப்பதற்கு பரிபூரணமாக சம்மதிப்பேன் என்றார் எம்.ஜி.ஆர். டைரக்டர் கே.எஸ். கோபாலகிருஷ்ணனும் அதற்கு மறுப்பு தெரிவிக்காமல் ஒத்துக்கொண்டார். ஆனால் வீட்டிற்கு வந்ததும் அவருக்கு வேறொரு யோசனை தோன்றியது. நல்லசிவம் என்ற மாமனார் கேரக்டரில் டி.எஸ். பாலையாவைவிட எஸ்.வி. ரங்காராவ் மிகப்பொருத்தமாக இருப்பார். அவரையே நடிக்க வைத்தால்தான் படத்திற்கும் மிகவும் சிறப்பாக இருக்கும் என்ற முடிவுக்கு வந்தார்.

கே.எஸ். கோபால கிருஷ்ணனைப் பொறுத்த வரை டி.எஸ். பாலையாவின் நடிப்பின் மீதும், எஸ்.வி. ரங்காராவ் நடிப்பின் மீதும் பெரிய நம்பிக்கை கொண்டவர். அதேசமயம் டி.எஸ். பாலையா நடிக்கக்கூடிய பாத்திரங்கள் என்றும் எஸ்.வி. ரங்காராவ் நடிக்கக்கூடிய பாத்திரங்கள் என்றும் சில இருக்கின்றன என்ற கருத்தைக் கொண்டிருந்தார். டி.எஸ். பாலையாவின் நடிப்பின் மீது கே.எஸ். கோபாலகிருஷ்ணனுக்கு பெரிய நம்பிக்கை உண்டு என்பதனால்தான் 'என்னதான் முடிவு' போன்ற படங்களில் எல்லாம் பாலையாவுக்கு மிக முக்கியத்துவம் தந்து எடுத்திருந்தார். ஆனால் கற்பகத்தில் வரும் நல்லசிவம் பாத்திரம் எஸ்.வி. ரங்காராவுக்குத் தான் சரியாக இருக்கும் என படத்தின் கதாசிரியரும், இயக்குனருமாய் இருந்த கே.எஸ். கோபாலகிருஷ்ணன் உறுதியாக நம்பினார். அதனால் தனது கருத்தை வற்புறுத்தினார். ஆனால் புரட்சித்தலைவர் எம்.ஜி.ஆரைப் பொறுத்தவரை



பாலையா அவர்களிடம் அந்த படத்தில் நடிக்க வேண்டும் என பேசிவிட்ட பிறகு அவரை மாற்ற நினைப்பது சரி எனப்படவில்லை. அதனாலேயே தானும் அந்தப் படத்தில் இருந்து விலகிக்கொண்டார். இப்படி அவர் விலகிக்கொண்டதற்கு முக்கியமான ஒரு ஃபிளாஷ்பேக் கதையும் ஒன்று உண்டு.

ஜுபிடர் பிக்சர்ஸ் தயாரித்த மோகினி படத்தில் இரண்டு கதாநாயகர்களாக நடிப்பதற்கு பேசப்பட்டவர்கள் புரட்சித் தலைவர் எம்.ஜி.ஆரும், டி.எஸ்.பாலையாவும் தான். முதலில் எம்.ஜி.ஆர். வேடத்தில் டி.எஸ். பாலையாவும், பாலையா வேடத்தில் எம்.ஜி.ஆரும் நடிப்பதாக இருந்தது. அதை எம்.ஜி.ஆர். தான் அவரிடம் பேசி நீங்கள் நடிக்கும் வேடத்தில் நான் நடிக்கிறேன். என் வேடத்தில் நீங்கள் நடியுங்களேன். எனது எதிர்கால வாழ்க்கைக்கு மிகவும் உதவிகரமாக இருக்கும் என்று கேட்டுக்கொண்டார். பாலையாவும் மறுக்காமல் மாற்றி நடிப்பதற்கு ஒத்துக்கொண்டார். அதனால் எம்.ஜி.ஆர். அந்தப் படத்தில் கதாநாயகன் போல் தோன்றினார். பாலையா இரண்டாவது கதாபாத்திரமாகத் தெரிந்தார்.

அதனால்தான் தனது திரையுலக வாழ்க்கையில் ஒரு மாற்றம் ஏற்பட்டது என்பதை எம்.ஜி.ஆர். பலமாக நம்பினார். அதை மனதில் நன்றியோடு பூட்டி வைத்திருந்தார். அதற்கு நன்றி செலுத்துகின்றவகையில்தான்டைரக்டர் கே.எஸ். கோபாலகிருஷ்ணனிடம் தனது கோரிக்கையை வைத்தார். ஆனால் கே.எஸ். கோபாலகிருஷ்ணன் ஏற்றுக் கொள்ளவில்லை.

டி.எஸ். பாலையாவுக்கு பதிலாக தான் நினைத்தபடியே எஸ்.வி. ரங்காராவையே நடிக்க வைத்தார். படமும் வெளிவந்து மாபெரும் வெற்றிப் படமானது. எம்.ஜி.ஆர். அந்தப் படத்தில் நடிக்காமல் போனது ஒரு இழப்புதான் என்பதை கே.எஸ். கோபாலகிருஷ்ணன் தன்னைச் சந்திக்கும் நெருக்கமான நண்பர்களிடம் தெரிவித்திருக்கிறார். ஆனால் மாமனார் பாத்திரத்திற்கு எஸ்.வி. ரங்காராவ்தான் மிகவும் பொருத்தமானவர். அதில் எனக்கு இன்று வரையிலும் மாற்றுக் கருத்தில்லை என்றும் தெரிவித்திருக்கிறார். ■

owned & Published By : K.S. Raja Mahendran, (Kayal Kavin Publications), 16/25, Ramaniyam Ananda Kudir, IInd Sea ward Road, Valmiki Nagar, Thiruvanmiyur, Chennai - 600 041
Ph : 044 24490349, Printed By : G.S.Kannan -at- Yessar Offset Printers, 369/1, Virudhunagar Road, Thiruthangal, Sivakasi - 626 123.
Editor: V.M.S.Subagunarajan

# Arunai Engineering College

## Courses Offered

Bachelor of Engineering
Mechanical Engineering
Computer Science and Engineering
Electrical and Electronics Engineering
Electronics and Communication Engineering
Electronics And Instrumentation Engineering
Civil Engineering

Bachelor of Technology
Information Technology
Chemical Engineering
Industrial Bio Technology

Master of Engineering
CAD / CAM
Computer Science
Applied Electronics
Power Electronics & Drives
Master of Computer Applications

MCA

Velu Nagar, Mathur,
Tiruvannamalai-606603
Tamilnadu. INDIA

Phone No. +91 4175 255101/255102/255103 Mail id : arunai@md2.vsnl.net.in

# இனி ஒவ்வொரு குடும்பத்திலும்
# மலரட்டும் மழலைச் செல்வம்...

bloom
கருத்தரிப்பு மையம்

குழந்தையில்லையே என்ற கவலை இனியும் வேண்டாம். இன்றே ப்ளூம் கருத்தரிப்பு மையத்திற்கு வாருங்கள். உலகத்தரமிக்க செயற்கை கருத்தரிப்பு மருத்துவத் தொழில்நுட்பத்துடன் கூடிய இந்த மையத்தின் வல்லுநர்களாகிய நாங்கள் உங்கள் குறையை அக்கறையுடன், அறிவியல் பூர்வமாக ஆராய்ந்து அதற்குரிய சிகிச்சையை அளிக்க காத்திருக்கிறோம்.

உங்கள் குடும்பத்தின் குதூகலம் இனி வெகு தூரத்தில் இல்லை!

**செயற்கை கருத்தரிப்பு மருத்துவ சிகிச்சைகள்**

IUI | IVF | ICSI | Semen Banking | Surrogacy
Embryo/Oocyte Freezing | Sperm Donation

**ப்ளூம் கருத்தரிப்பு மையம்**
**கே.எம். சிறப்பு மருத்துவமனையின் ஓர் அங்கம்**
453/454, ஆர்.கே.சண்முகம் சாலை
கே.கே.நகர், சென்னை - 600 078
தொலைபேசி: 4353 0444 / 555 / 666 / 777 / 888

செயற்கை கருத்தரிப்பு சிகிச்சையின் வெற்றி தனி மனித மற்றும் மருத்துவக் கூறுகள் சார்ந்ததாகும்.

pumpkinideas.in